891.73
L56
DIa5

24/XI

№.....

Берегите книгу!

Не перегибайте книгу
во время чтения
Не загибайте углов
Не делайте надписей на книге
Не смачивайте пальцев слюною,
перелистывая книгу

Завертывайте книгу в бумагу

Библиотечный коллектор Из-ва Московский Рабочий
Пр. Володарского, 53а

Тип. Имени Мосгор[illegible] Зак. 25

CENTRAL CIRCULATION BOOKSTACKS

The person charging this material is responsible for its renewal or its return to the library from which it was borrowed on or before the **Latest Date** stamped below. **You may be charged a minimum fee of $75.00 for each lost book.**

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

TO RENEW CALL TELEPHONE CENTER, 333-8400

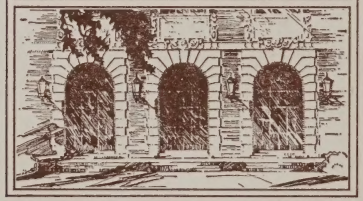
UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

DEC 0 6 1995

When renewing by phone, write new due date below previous due date. L162

LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

891.73
L56
DIa5



ТРУДЫ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА СРАВНИТЕЛЬНОЙ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУР И ЯЗЫКОВ ЗАПАДА И ВОСТОКА ПРИ Ф. О. Н. ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ВЫПУСК II

891
91-47

М. А. ЯКОВЛЕВ

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ-КАК ДРАМАТУРГ

БИБЛИОТЕКА
Передвижной Фонд
Об. единен. Клубов
Областкома
ПЕЧАТНИКОВ
Союза Печатников
имени
ИНВ. № 5335

ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО „КНИГА“
ЛЕНИНГРАД, Пр. 25 Октября, 74, тел. 1-34-34 и 1-70-94
МОСКВА, Тверская, 38, тел. 264-61 и 3-77-23
1924

Гос. Публичная б-ка Ленинград

ВОЕННАЯ
ТИПОГРАФИЯ
Управл. Р.-К. К. А.
(Пл. Урицкого, 10).
ЛЕНИНГРАДСКИЙ
ГУБЛИТ № 14969-11.
ТИРАЖ 3.000.
ЗАКАЗ № 560.

891·73
L56
DIa 5

КНИГУ ЭТУ ПОСВЯЩАЮ ЛУЧШЕМУ
ИСПОЛНИТЕЛЮ РОЛИ АРБЕНИНА
ТАЛАНТЛИВОМУ РУССКОМУ АРТИСТУ
Юрию Михайловичу Юрьеву

ГЛАВА I.

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР НАЧАЛА 30-х ГОДОВ.

Московский театр начала 30-х годов был тесно связан с жизнью Московского университета, студентом которого был М. Ю. Лермонтов; этот театр увлек и самого поэта, оказав также свое влияние на его драматургические опыты. Вот почему мы считаем необходимым предпослать исследованию драм М. Ю. Лермонтова самый общий очерк истории московского театра начала тридцатых годов, оговариваясь предварительно, что в этом очерке будут выделены главным образом те факты из жизни московского театра того времени, которые имеют непосредственное отношение к жизни и творчеству М. Ю. Лермонтова.

История русского театра началась в Москве: там, в селе Преображенском, в 1672 году была выстроена «комедийная хоромина», где в том же году 17-го октября состоялось первое представление «Артаксерксова действа», но этот первый московский театр вскоре погиб, так как он исключительно зависил от воли и милости государевой, как, впрочем, и в позднейшие времена, и был только потехой царской.

Во второй период истории русского театра, когда Петербург имел уже театр, как оффициальное и придворное

учреждение, Москва довольствовалась частной антрепризой. Среди всех антрепренеров московского театра необходимо выделить одного, имя которого сделалось достоянием истории русского театра—антрепренер этот Михаил Егорович Медокс.

Построенный Медоксом в 1780 г. каменный театр, позднее несколько раз горевший и перестраивавшийся, существует и в настоящее время под именем Московского Большого театра. Больше 25 лет держал театр в Москве Медокс; с его антрепризою связаны имена лучших русских актеров: Шушерина, Плавильщикова, Сандуновых и других. Все свое состояние потратил Медокс на пользу и процветание Московского театра и только разорение помешало продолжать ему самостоятельно театральное дело в Москве.

С 1806 года Московский театр делается государственным учреждением и находится в ведении «дирекции императорских театров» [1]). Самой блестящей эпохой этого периода истории Московского театра нужно считать двадцатые годы, когда во главе управления стоял Федор Федорович Кокошкин, переводчик «Мизантропа» Мольера, который с 1827 года по 1830 г. состоял председателем Общества любителей русской словесности, и на литературные вечера которого собирались выдающиеся писатели и ученые того времени: Пушкин, Погодин, Мерзляков, Шевырев, Загоскин; последний был его помощником по хозяйственной части. С именем Ф. Ф. Кокошкина связаны имена С. Т. Аксакова и особенно Ф. А. Кони, так много

[1]) В. П. Погожев, Столетие организации имп. московских театров, вып. I, кн. I, стр. 44.

послужившего своим пером русскому театру. «Заговорите ли вы, — говорит Ф. А. Кони,—о Щепкине, Рязанцеве, Мочалове, Сабурове, Живокини, Львовой-Синецкой, Репиной, Верстовском, Писареве, Ротчеве, Павловой, словом о всяком таланте, значительном и развившемся в Москве, при, или на театре — вы должны непременно начать ab ovo, т.-е. с Ф. Ф. Кокошкина, ибо он или отыскал и отличил их в толпе, или образовал советом и одобрением, или побудил их к труду и творчеству» [2]).

Девять лет руководил Кокошкин московскими театрами, проявив себя фанатиком театрального дела, так как все помыслы его были в театре; он сумел и успевал совместить в себе директора, режиссера и драматурга. Кокошкин воссоздал Московский театр своей исключительной любовью к театру и замечательной энергией, так как известно, что он принял от Майкова театральное наследство в только-что возрожденном из пепла двенадцатого года наемном здании театра. Своему преемнику Кокошкин сдал два театральных здания и цельную театральную машину с укомплектованными труппами, с оркестром и со школой [3]). Преемником Кокошкина оказался его же ученик в театральном деле, его помощник — М. Н. Загоскин, известный романист и драматург, назначение которого на должность директора московских театров состоялось 13 апреля 1831 года [4]), следствием чего было, что начало тридцатых годов истории Московского театра было по существу прямым продолжением Кокошкинской эпохи.

[2]) Погожев, стр. 270, вып. I.
[3]) Погожев, в. I, стр. 312, кн. III.
[4]) Погожев, вып. III, стр. 142.

Драматический репертуар московских театров в общем следовал за петербургским. Доминировали переводные пьесы с французского, но ставились и произведения Шиллера: «Разбойники», «Дон-Карлос»,—произведения Шекспира: «Отелло венецианский мавр» и «Гамлет» в переводе с французского Висковатого. Из оригинальных пьес следует назвать имевшую крупный успех комедию Загоскина «Благородный театр»; по тому же примеру Петербургского театра Кокошкину пришлось поступиться личной антипатией и поставить в Московском театре 3-е действие комедии «Горе от ума» Грибоедова (Московский бал). В репертуар Московского театра входила и мелодрама, причем особенным успехом пользовалась пьеса Дюканжа «Тридцать лет или жизнь игрока», в переводе Ф. Ф. Кокошкина, с музыкой Верстовского и—того же Дюканжа «Смерть Каласа» в переводе Ф. Кони [5]).

В общем репертуар Московского театра шел впереди Петербургского, несмотря на ту борьбу, которую все время приходилось вести Кокошкину с высшим управлением театрами.

Репертуар обоих театров много терпел от драматической цензуры, которой с 1828 года ведало III отделение собственной его и. в. канцелярии, а так как московские театры шли в репертуаре за петербургскими [6]), и материал уже получали цензурованный, то всю остроту столкновений с цензурой приходилось переносить петербургской дирекции. Зорко следил за репертуаром и сам Николай I

[5]) Погожев, вып. I, кн. III, стр. 160—161.

[6]) Репертуар 30-х годов петербургских театров см. А. Н. Вольф, Хроника петербургских театров, часть II, стр. 18—66.

особенно в политическом отношении. Через его строгую цензуру проходила масса оригинальных и переводных пьес, от него шла и инициатива запрещения многих из них. Налагая запрещения на пьесы, Николай I хорошо помнил их и строго следил за соблюдением своего запрещения [7]). Посягательства на «срывание» пьесы иной раз исходило от совершенно посторонних театру сфер, один из таких случаев относится к московским театрам: в январе 1832 года епископ Дмитровский Николай, «побуждаемый сокрушением» многих из благочестивых жителей Москвы, просил московского губернатора Небольсина и московскую дирекцию остановить представление водевиля под названием «На другой день после преставления света или комета 1832 г.» Директор Загоскин снял из осторожности этот водевиль с репертуара; более семи месяцев находился этот водевиль под Дамокловым мечем тогдашней цензуры и только в сентябре того же года был восстановлен «в своих правах», но под другим названием: «Астрономические бредни или комета 1832 г.» [8]).

Из запрещенных цензурою пьес в начале 30-х годов назовем следующие: в 1831 году 21 декабря запрещена пьеса «Юрий Милославский», в 1832 году 6 ноября самим Николаем I запрещена французская драма «Clotilde», в 1833 г. 27 февраля Николай I запрещает ставить трагедию «Орлеанская дева», 21-го октября запрещена переводная драма «Клотильда»; 23 октября драма «Гернани»; в 1835 году вторично и непосредственно Николаем I

[7]) Погожев, кн. III, стр. 89.
[8]) Ibid, стр. 92.

запрещена драма «Клотильда» [9]); в том же 1835 году 8 ноября запрещена цензурой драма М. Ю. Лермонтова «Маскарад».

В труппе Московского театра, как указано выше, было много славных имен, запечатленных уже историей русского театра; из этих славных имен, имеющих непосредственное отношение к нашей теме, следует назвать два имени, составляющих гордость всей русской сцены, это— Щепкин и Мочалов; один великий рационалист сцены, другой великий интуитивист. Оставим в стороне биографические данные о Щепкине и обратно—набросаем общими штрихами его артистический облик.

Имя Щепкина связано с Кокошкинской эпохой Московского театра: Щепкин дебютировал на Московском театре 20 сентября 1822 года в комедии Загоскина «Господин Богатонов или провинциал в столице» и в водевиле «Лакейская война», но фактическая служба его на московской сцене началась только в 1823 году с 6-го марта [10]).

На московской сцене в это время владычествовали мелодрама и водевиль, большей частью французского происхождения. Из русских водевилистов самым плодовитым и остроумным был Писарев, сделавшийся скоро другом Щепкина. Водевили Писарева и других русских водевилистов были обязаны своей жизнью главным образом Щепкину, имевшему в них колоссальный успех, что свидетельствуется, помимо рецензий, хотя бы тем, что в первые же два года службы Щепкина в Москве были из-

[9]) Погожев, кн. III, стр. 93—94.

[10]) Ярцев, М. С. Щепкин, стр. 36.

даны три водевиля с его портретами в ролях из этих водевилей [11]).

В его репертуар входили и комедии Загоскина, Шаховского и других, из иностранных—комедии Мольера, которого он очень любил; именно для него С. Т. Аксаков переложил на русские нравы «Школу жен» и «Скупого».

Но его особенно оживила комедия «Горе от ума» Грибоедова, третье действие которой было поставлено в Москве в 1831 г., 13 апреля. Роль Фамусова была, по существу, первой крупной сценической работой Щепкина, здесь во всю ширь развернулся его яркий бытовой талант, он здесь творил, как правдолюб и реалист, по несколько раз штудируя роль и открывая в ней все новые и новые историко-бытовые и общечеловеческие черты.

Такая же радость сценического художника вспыхнула в нем при появлении «Ревизора» Гоголя; по этому поводу он пишет Сосницкому (апрель 1836 г.): «Благодарю тебя, дружище, за письмо; оно оживило меня... Я сделался здесь на сцене какою-то ходячею машиною или вечным дядей; я давно забыл, что такое комическая роль, и вдруг письмо дало новые надежды, и я живу новою жизнью». А Гоголю он пишет: «Благодарю вас от души за «Ревизора», не как за книгу, а как за комедию, которая, так сказать, осуществила все мои надежды, и я совершенно ожил. Давно уже я не чувствовал такой радости; ибо, к несчастью, мои все радости сосредоточены в одной сцене». В этом отрывке письма к Гоголю сказался весь Щепкин с его великой любовью к сценическому искусству. Щеп-

[11]) Ярцев, Щепкин, стр. 39.

кина можно без боязни преувеличения назвать Пушкиным сценического искусства, ибо он первый был истинным реалистом-художником на русской сцене, положившим основание новой школы-сценического реализма; в этом отношении замечательны слова Герцена о Щепкине, что он, Щепкин, «первый был нетеатрален в театре», именно в этих словах выразились значение и смысл Щепкинского дела, именно этой «нетеатральностью» Щепкин ставит крупнейшую веху в нашей сценической истории, в этом заключается его исключительное место и значение в истории русского театра [12]).

Нелишнее заметить, что имя Щепкина связано с русскою народною крепостною массою, из которой он вышел, к которой он принадлежал.

К этому еще один штрих, и абрис Щепкина дорисован: в Щепкине сочетались актер и гражданин, Щепкин был связан с передовыми людьми своей эпохи и с передовыми течениями русской общественности, он был другом Белинского и Герцена, был близок к Гоголю и Тургеневу, имеются также указания на знакомство Щепкина с Лермонтовым во время пребывания поэта в Москве незадолго до смерти [13]). Таков был в самых общих чертах абрис М. С. Щепкина.

Другим выдающимся московским артистом начала тридцатых годов был Павел Степанович Мочалов, великий интуитивист, как мы его уже назвали, актер преимущественно нутра, обладавший могучей силой артистического

[12]) Н. Эфрос, М. С. Щепкин, стр. 10—11.
[13]) Ibid, стр. 11 и стр. 60.

вдохновения, представлявший таким образом собою полную противоположность рационалисту Щепкину. Конечно, никакой сценической школы после себя Мочалов не оставил, гениальные Мочаловские интуиции остались недосягаемыми для его преемников.

Вот что передает А. А. Стахович в своих воспоминаниях о первом дебюте Мочалова: „4-го сентября 1817 года в Московском театре шел «Эдип в Афинах», Озерова. Вот что говорил мне Аксаков о первом дебюте Мочалова. Было душно; Эдип—Колпаков (знаменитость того времени) был не в ударе. Креона, ежели не ошибаюсь, играл Злов; пьеса шла вяло, аплодисментов не было, публика чуть не заснула. Вдруг за кулисами раздается молодой, полный жизни голос Полиника. «Ах, где она, вы к ней меня ведите!» Как электрическая искра пробежала по зале; после усыпительной монотонной игры этот голос поразил всех... и вбежал в первый раз на сцену Мочалов! Невольно раздались аплодисменты; актеры, публика—все оживилось, Мочалов играл великолепно, рукоплескания не прерывались, триумф был полный“ [14]). Сам С. Т. Аксаков подтверждает это и говорит, что „роль Полиника осталась одною из самых блестящих ролей молодого Мочалова“ [15]). Шекспир и Шиллер были любимыми драматургами Мочалова,—из Шекспировского репертуара он играл Гамлета, Отелло, Лира, Кариолана, Ромео и других; из Шиллеровского—Франца и Карла Моор, Дон-Карлоса, Фердинанда и Миллера (Коварство и любовь) и Мортимера. Лучшей ролью

[14]) А. А. Стахович, Клочки воспоминаний, стр. 3.

[15]) С. Т. Аксаков, Литературные и театральные воспоминания. 1812—1830 г. (Полн. собрание сочинений Аксакова, т. IV, стр. 33).

Мочалова был Гамлет. В первый раз «Гамлет» был поставлен в Москве 22 января 1837 г. Выступление Мочалова в этой роли было блестяще отмечено В. Г. Белинским [16]). Выступление Мочалова в трагедии «Разбойники» Шиллера ближе к нашей теме, а поэтому мы здесь несколько и остановимся. Эта трагедия шла на Московском театре в 1829 г. в несколько сокращенном переводе. С. Т. Аксаков, отмечая свое недовольство произведенными сокращениями пьесы и указывая, что при таких сокращениях даже сам Карл Моор не может быть сыгран отлично, все же отмечает прекрасную игру Мочалова в роли Карла Моора и особо подчеркивает, что «в 4-м действии слова: «мой отец», или: «приведи мне его живого», «прочь, злодей!» и в 5-м «она моя! любовница Карла Моора от него и умереть должна...» были сказаны неподражательно [17]).

К этим немногим, но достаточным для нашей цели штрихам, облика Мочалова, как артиста, добавим общее мнение его современников, в том числе и Белинского, о неровности Мочаловской игры. «Найдет на него одушевление—говорит Белинский—и он удивителен, бесподобен; нет одушевления—и он впадает в пошлость и тривиальность». Щепкин был ярым противником Мочаловского метода игры, но тем не менее высоко ценил талант Мочалова; так, в споре с П. В. Нащокиным, ставившим выше Мочалова гастролировавшего тогда (1835 г.) в Москве петербургского артиста Василия Каратыгина, Щепкин

[16]) См. статью Белинского: «Гамлет, драма Шекспира и Мочалов в роли Гамлета». 1838.

[17]) С. Т. Аксаков, Полное собрание сочинений, изд. Мартынова, 1886 г., т. IV, стр. 457.

стал на сторону Мочалова и с возмущением так отвечал Нащокину: «вот и выходит, что ваш Каратыгин—мундирный Санкт-Петербург: затянутый, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад, непременно с левой ноги, левой—правой и ни за что не посмеет шагнуть левой!.. Я ведь не отнимаю у Каратыгина таланта, но Мочалов—гений, а гения никаким трудом, никаким учением не добудешь, это дар божий» [18]).

Имена Щепкина и Мочалова в тридцатых годах тесно были связаны с жизнью Московского университета, они были теми звеньями, которые соединяли умственный центр Москвы с Московским же театром; об этом говорит и Н. Д. в своих студенческих воспоминаниях: «для эстетического чувства москвича существует один только театр. Оттого, быть может, между театром и университетом Москвы существуют издавна самые задушевные связи. Нередко лучшие артисты получали свое воспитание в университете или находились в теснейших дружеских связях с его членами. Оттого искусство легко могло черпать необходимые для него указания в науке. Но в наше время связь театра с университетом еще более скреплялась высокими личностями, стоявшими тогда на московской сцене, и особенно, духом времени [19]). Такими высокими личностями были именно Щепкин и Мочалов.

Вот что про них говорит автор той же статьи Н. Д.: «Щепкин не играл, а жил художественно на сцене. С ним зритель переживал теплые, сердечные события собственной

[18]) Эфрос, Щепкин, стр. 75.

[19]) Н. Д. Студенческие воспоминания о Московском университете («Отечественные Записки», 1859 г., т. CXXII, стр. 7).

жизни. Из самой игры знаменитого актера можно было заключить о серьезном его артистическом образовании. В каждой роли опытный глаз заметил бы глубокую обдуманность, художественное мастерство, науку. Из самой игры можно было догадаться, что Михаил Семенович не чуждался представителей науки и водил хлеб-соль с университетскими учеными. Московскому студенту не редкость было встречать почтенную фигуру актера-литератора и в университетских аудиториях. Дети же его принадлежат к числу передовой рати русского просвещения и, кажется, все питомцы Московского университета... Таким образом трудно решить: которому из двух органов общественного образования принадлежит более славное имя Щепкиных: театру или университету» [20]).

И это так. Связь с профессорским миром установилась с самого переезда Щепкина в Москву. Помогло этому случайное обстоятельство: в Московском университете профессорствовал родственник Щепкина—профессор чистой математики Павел Степанович Щепкин. Через посредство своего родственника профессора Михаил Семенович познакомился с другими профессорами Московского университета; это знакомство со многими из них перешло в дружбу и способствовало духовному развитию самого Щепкина, и позднее Михаил Семенович сам оценил влияние на него московской профессуры; так, на обеде, устроенном в его честь по случаю его от'езда заграницу он сказал: «Я не сидел на скамьях студентов, но с гордостью скажу, что я много

[20]) Н. Д. Студ. воспом. о Моск. университете («Отеч Зап.», т. CXXII, стр. 11).

обязан Московскому университету в лице его преподавателей; одни учили меня мыслить, другие глубоко понимать искусство» [21]). Свидетельство самого Щепкина, а также и автора студенческих воспоминаний устанавливают связь М. С. Щепкина главным образом с профессорской средой Московского университета, Мочалов же был ближе и дороже московскому университетскому студенчеству, что свидетельствуется опять тем же автором «Студенческих воспоминаний»: «Для выражения тяжких сердечных мук души, для изображения тоски безвыходной и трудной в Москве был тогда орган, могучий и повелительный, сам измученный страшными вопросами жизни, на которые ответов не находил—это Мочалов! Как актер, он заслуживает столько же упреков, сколько и удивления. В нем жила вулканическая бездна творческих сил, для вмещения которых нужна была почти нечеловеческая грудь... В душе его много было мягких, благородных сторон, которые влекли к нему невольную симпатию. Мочалов, рано утром идущий на чердак к знакомому студенту, чтоб поговорить «душевно», Мочалов, отдающий последний серебряный сервиз на похороны бедного актера, Мочалов утром и вечером молящийся на Кремль—потому что, так как-то святее (говорил он), мог ли такой человек не возбуждать сочувствия?»

В студентах университета Мочалов имел постоянных и жарких поклонников. Если в одном театре давалась какая-нибудь замечательная пьеса, а в другом играл Мочалов, многие из студентов брали места в обоих театрах.

---

[21]) Эфрос, М. С. Щепкин, стр. 58.

Передвижной Фонд Областкома Союза Печатников
6479.
ИНВ. № 15335

Прослушав лучшие места у Мочалова, они переходили в другой театр. Эту благородную привязанность студенческое юношество сохранило до последних дней артиста [22]).

А вот еще одно свидетельство такого же рода, принадлежит оно А. А. Стаховичу: «Мой брат—говорит Стахович—был студентом в 1835 году, когда приезжал в Москву В. А. Каратыгин. Во многих ролях он очень нравился, была часть публики, особливо аристократическая, которая ставила Каратыгина наравне и даже выше Мочалова. В театре начались стычки каратыгинистов и мочаловцев...

Весь университет, профессора и студенты были мочаловцы. Мой брат был в числе трех студентов, которые от лица своих товарищей поехали к Каратыгину благодарить его за доставленное высокое артистическое наслаждение и просить в его бенефис взять что-нибудь из Пушкина, чтобы великий русский актер растолковал бы им гениального русского поэта. Каратыгин был тронут.

— Поставьте, Василий Андреевич,—говорили депутаты,—«Моцарта и Сальери»; Сальери—вот ваша роль.

— Кто же будет играть Моцарта?—спросил Каратыгин.

— Мочалов,—отвечают ему.—В ваш бенефис он возьмет и вторую роль.

Должно быть хорошо помнил роль Сальери Каратыгин; он отказал, и очень сухо [23]).

---

[22]) Н. Д. Студенч. воспоминания о Московском университете, 9—10 стр.

[23]) А. А. Стахович, Клочки воспоминаний, стр. 6—8.

Приведенных данных, думается, достаточно для того, чтобы обосновать связь Московского университета с Московским театром; поскольку эта связь существовала, постольку она касалась и Лермонтова и, несомненно, как уже было указано в начале этой главы, она оказала свое влияние и на его драматургическое творчество.

ГЛАВА II.

ОТНОШЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА К ТЕАТРУ.

Увлечение театром появилось у Лермонтова очень рано: биографические данные фиксируют это 1827 годом, то-есть, когда поэту было всего 13 лет, но есть основания думать, что это увлечение театром падает на более ранние годы и вот почему: еще до переезда Лермонтова в Москву, в Тарханах он очень увлекался театром марионеток, в то время весьма распространенным; театр марионеток был одной из любимых забав юного Лермонтова.

Аким Павлович Шан-Гирей, троюродный брат поэта, его сверстник по домашнему воспитанию и обучению, хорошо помнил этих актеров-кукол, головы которых вылепил сам Лермонтов. Среди этих кукол была одна особенно любимая поэтом, носившая оригинальное название «Berquin»; эта кукла-актер исполняла самые фантастические роли в пьесах, которые сочинял юный драматург, заимствуя сюжеты или из слышанного, или из прочитанного [24]). Попутно необходимо заметить, что в Тарханах ставились и домашние спектакли, которые имели целью развитие

---

[24]) П. Висковатов, Биография Лермонтова. (Соч. Л—ва под редакц. Висковатова, т. VI, стр. 24).

эстетического вкуса в юном Лермонтове [25]); и эти домашние спектакли, конечно, не прошли без влияния на него. Все это было до 1827 года, а между тем увлечение театром здесь налицо.

Раннее фиксирование внимания на театре мы находим в письме самого поэта к его двоюродной тетке Марье Акимовне Шан-Гирей; письмо это датировано 1827 годом, когда Лермонтов был уже в Москве и готовился к поступлению в Московский благородный пансион. Лермонтов пишет: «Я еще ни в каких садах не бывал, но я был в театре, где я видел оперу «Невидимку»*), ту самую что я видел в Москве 8 лет назад»; то-есть Лермонтов видел эту оперу в 1819 году, когда ему было всего пять лет, но тем не менее еще младенческая память поэта сохранила в себе это театральное воспоминание. Далее в том же письме говорится о продолжающемся увлечении Лермонтова театром и вновь вспоминаются и требуются им его прежние восковые фигуры-актеры; Лермонтов так сообщает об этом и просит о высылке фигур тетушку: «мы сами делаем театр, который довольно хорошо выходит, и будут восковые фигуры играть (сделайте милость, пришлите мои воски)...» [26]).

В 1828 году Лермонтов поступил в благородный университетский пансион, где в свое время воспитывались Фонвизин, В. А. Жуковский, Одоевский, Грибоедов и дру-

---

[25]) Ibid, стр. 24.

*) Опера „Князь Невидимка" в 6 д., слова Лафонова, музыка Кавоса, а может быть «Мнимая Невидимка», слова А. Шеллера.

[26]) Соч. Лермонтова, Академ. издание, т. IV, Письма М. Ю. Лермонтова, стр. 303.

гие. Интерес к литературным занятиям среди воспитанников был довольно велик,—он выражался в устройстве общих чтений и в издании рукописного журнала «Утренняя Заря», в котором Лермонтов принимал активное участие, помещая здесь свои стихотворные опыты, одобряемые учителями, а также и переводы из Шиллера. Увлечение Шиллером, такое важное для создания будущих драм, началось именно здесь, в университетском пансионе; в следующем 1829 году Лермонтов пишет в виде диалога «Три ведьмы» (Из Макбета Фр. Шиллера), к «Нине» (из Шиллера), «Встреча» (из Шиллера), «Баллада», представляющая собой вариацию Шиллеровской баллады «Кубок», «Перчатка» (из Шиллера), «Дитя в люльке» (из Шиллера), «К $^{*}_{*}{}^{*}$» (из Шиллера) [27]). Не забудем, что Шиллер господствовал в то время и на русской сцене, как это видно из предыдущей главы, и в его пьесах особенно выделялся гениальный Мочалов, которым увлекалась вся Москва. Это увлечение Шиллером, а вместе с тем и Мочаловым было свойственно и Лермонтову, который предпочитает последнего петербургскому артисту В. Каратыгину; вот что он пишет по этому поводу к своей тетке М. А. Шан-Гирей (1829 г.): «Помните ли, милая тетенька, вы говорили, что наши актеры (московские) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видали здесь «Игрока», трагедию «Разбойники». Вы бы иначе думали. Многие из петербургских господ соглашаются, что эти пьесы лучше идут, нежели там, и что Мочалов в многих местах превосходит Каратыгина [28])».

---

[27]) Соч. Лермонтова, акад. изд., т. I-й.

[28]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. IV, стр. 305 (письма).

Таким образом, пятнадцатилетний поэт обнаруживает здесь себя настоящим театралом того времени и высказывает в своем письме довольно зрелые и верные суждения, интуитивно отличая мочаловский гений от каратыгинского таланта. Раннее знакомство Лермонтова с Шиллером и страстный пафос юношеских драм немецкого поэта-драматурга вызвали и у нашего поэта уже врожденные симпатии к драме и в его ученических записках часто встречаются наброски, планы и краткие заметки по поводу задуманных драм. Первый опыт драматизировать хотя бы и чужой сюжет представляют «Цыганы» Пушкина. Лермонтов хотел из этой поэмы составить либретто для оперы и взялся за него еще в 1829 году, пользуясь при этом отчасти опереткою Загоскина «Пан Твардовский», но, как мы увидим сейчас ниже, этот первый драматический опыт так и остался неоконченным. Озаглавил он свою оперу «Цыгане», в начале ремарка: «Театр представляет приятное местоположение. Цыгане сидят в шатрах; иные ходят и, собравшись в группы, поют». Опера и начинается цыганскою песней, заимствованной из романической опереты Загоскина «Пан Твардовский». Цыган поет:

«Мы живем среди полей
И лесов дремучих,
Мы счастливее царей
И вельмож могучих.
Гей, цыгане, гей, цыганки!..»

и прочее; далее намечено только, но не приведено в исполнение: «цыганка (из «Московского Вестника» песню)». после этого ремарка: «Пляшут и поют... Все умолкает».

Дальше переложение и некоторое варьирование Пушкинской поэмы прозой и стихами:

Старый цыган (пред очагом).

«Что за жизнь: одному да одному!.. Земфира ушла гулять в пустынном поле; она привыкла бродить по дальним лесам и таборам. Но вот уж и ночь, а все ее нет!.. Вот и луна спускается к небосклону. Как прекрасно!..» здесь вставлена ремарка: (смотрит на месяц и подходя к очагу), дальше опять текст—«Мой ужин скоро простынет? а дочь не приходила; видно, придется одному провесть ночь... Но вот она!»

Явление II.

(Земфира и за нею юноша).

Старик.

«Где ты была так долго, дочь моя? Я думал, что и ты меня покинешь, как сделала коварная мать твоя»...

Земфира.

«Прости, отец мой! Но видишь ты,
Веду я гостя: за курганом
Его в пустыне я нашла,
И в табор на ночь зазвала.
Он хочет быть, как мы цыганом.
Его преследует закон;
Но я ему подругой буду.
Его зовут Алеко, он
Готов идти за мною всюду».

Старик.

«Я рад; останься до утра
Под сенью нашего шатра,
Или пробудь у нас и доле,
Как ты захочешь...» [29]).

На этом и обрывается «опера» Лермонтова, этот первый его драматургический опыт.

Одним из первых драматических сюжетов был записан следующий сюжет: «Отец с дочерью ожидают сына, военного, который (недавно женился, с женою) приедет в отпуск. Отец разбойничает в своей деревне, и дочь самая злая убийца. Сын хочет сюрприз сделать отцу и (под другим именем) прежде, нежели писал отправляется; приехав, недалеко от деревни становится (у мужика его ночевать) в трактире. Он находит здесь любезную свою с матерью. Они просят, чтоб он не спал, ибо боятся разбойников. Он соглашается. Вдруг разбойники ночью приезжают. Он защищается и отрубает руку у одного. (Всех убивают и жену утаскивают. Он в отчаянии идет броситься к отцу, чтоб тот дал ему помощь, ибо дом не так далеко). Его запирают в его комнате. Когда все утихло, он вырывается. Уходит и приносит труп своей любезной, клянется отмстить ее. Для этого спешит к отцу, чтоб там найти помощь. Ночь у отца. Дочь примеривает платья убитых несколько дней тому назад, люди прибирают мертвые тела. Прибегает вскоре сын. Сказывает о себе. Его впускают. Он рассказывает сестре свое несчастие. Вдруг отец—он без руки... Сын к нему—и видит... в отчаянии убегает. Смятение в дому. Между тем полиция узнала не о сем,

[29]) Соч. Лермонтова, акад. изд., т. I, стр. 71—72.

но о другом недавнем злодеянии и приходит; сын сам объявляет об отце; вбегает с ними. Полиция; отца схватывают и уводят. Сын застреливается. Тут вбегает служитель старый сына, добрый, хочет его видеть (но не замечает и рассказывает сестре, что он... сказать ему о смерти печальной супруги) и видит его мертвого» [30]).

Этот разбойничий сюжет трагедии, вероятно, навеян Лермонтову русскими разбойничьими песнями, в которых часто фигурирует в качестве героини женщина-разбойник.

Форма драмы настолько сильно захватывает Лермонтова, что все прочитанное и более или менее, конечно, интересное, он спешит драматизовать: так, прочитав весьма популярный тогда роман Шатобриана «Аттала», он сейчас же заносит в тетрадь:

Сюжет трагедии. В Америке. (Дикие, угнетенные испанцами.—Из романа французского «Аттала») [31]). Чтение русской истории и очевидное фиксирование внимания на эпохе татарского нашествия побуждает Лермонтова драматизовать отдельный эпизод из этой эпохи, которому он дает особое название—«Мстислав Черный». В первый раз в черновых тетрадях поэт следующим образом формулировал сюжет этой драмы:

«Имя героя Мстислав Черный, прозвание от его задумчивости.— Его сестра Ольга.—Мстислав три ночи молится на кургане, чтоб не погибла любезная ему Россия.— Все сначала укоряют его в равнодушии, ибо он молчит.

---

[30]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. IV, стр. 355.

[31]) Ibid, стр. 356.

Поместить песню печальную о любви или «Что за пыль»; Ольга молодая, невинная, ангел—поет ее; входит брат и паломник.

Каким образом умирает Мстислав? Он израненный лежит в хижине, хозяйка крестьянка баюкает ребенка песнью «Что за пыль пылит». Входит муж ее израненный; юный князь Василий утонул в крови во время битвы [32]).»

Затем сюжет этот разрабатывается значительно подробнее.

После сюжета «Мстислав Черный»—в юношеских тетрадях намечен мотив неизвестного сюжета трагедии:

«Прежде от матерей и отцов продавали дочерей казакам на ярмарках, как негров. Это в трагедии поместить» [33]). Тогда же в 1829—30 году Лермонтов делает попытку драматизовать сюжет из современной жизни.

Сюжет этот следующий:

«Молодой человек в России, который не дворянского происхождения, отвергаем обществом, любовью, унижаем начальниками.—(Он был из поповичей или из мещан; учился в университете и вояжировал на казенный счет). Он застреливается» [34]).

Но этот сюжет из современной жизни ему, очевидно, не удается, и он опять обращается к истории: в 1831 году он намечает в своих записках сюжет трагедии «Марий»: «Memor. Написать трагедию: Марий, из Плутарха. Действия: 1) Его жизнь в Риме во время его консульства и изгнание Суллою. 2) Когда Марий в изгнании бродит и взят, и

---

[32]) Соч. Лермонтова, изд. Рихтера, под ред. Висковатова, т. IV, стр. 2, примечание.

[33]) Ibid, стр. 7.

[34]) Ibid, стр. 7.

Цибрский невольник не смеет убить его. 3) Сын Мария при дворе сатрапа освобождаем невольницею, и Марий в Карфагене. 4) Цинна в Риме, пришествие Мария, тиранства, убийства и проч. (между прочим: Антония, оратора убили). 5) Марий предчувствует гибель. Он умирает. Сластолюбивый сын его тиранствует, но, угрожаем Суллою, бежит из Рима и в Пренесте убивает себя.—Сыну Мария перед смертью, в 5 действии, является тень его отца и повелевает умереть, ибо род их должен ими кончиться» [35]).

В той же тетради (XI) Лермонтов говорит о желании написать трагедию из Римской же истории—«Нерон», не давая, однако, плана к ней, как к предыдущей, а просто помечая:

„Ecrire une tragédie «Neron» [36])".

К этому же времени необходимо отнести наброски, пометки, монологи, относящиеся к трагедиям: «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек», которые будут приведены в соответствующих местах. Вот и все, что было задумано Лермонтовым на фоне той театральности, о которой говорится в первой главе нашей работы; там же достаточно говорилось и о том большом интересе, который был у московского студенчества начала 30-х годов к театру; к этому студенчеству принадлежал и Лермонтов, так как известно, что он поступил в Московский университет в августе 1830 года, и общность интересов, конечно, связывала его со всем московским университетским студенчеством в его целом; свидетельством того, что Лермон-

[35]) Соч. Лермонтова, акад. изд., т. IV, стр. 357.
[36]) Ibid, стр. 359.

тов, вопреки свидетельству Вистенгофа, не был чужд студенческой жизни, может служить четвертая сцена драмы «Странный человек», где среди студенчества, в лице Владимира Арбенина, Лермонтов изобразил самого себя, а также и стихи: из поэмы «Сашка»:

«Святое место!.. Помню я, как сон,
Твои кафедры, залы, корридоры,
Твоих сынов заносчивые споры...
О боге, о вселенной и о том,
Как пить ром с чаем или голый ром;
Их гордый вид пред гордыми властями,
Их сюртуки, висящие клочками» [37].

Уже в бытность студентом, Лермонтов в 1830 году опять видел трагедию Шиллера «Разбойники» [38], а также и другую трагедию Шиллера—«Коварство и любовь»; эти трагедии шли тогда с неизменным участием в них Мочалова. На этот раз влияние Шиллера со сцены сказалось на драматическом творчестве Лермонтова, конкретно—на его драме «Испанцы» (1-я сцена II действия).

К этому же времени студенчества Лермонтова относится и его письмо к тетке М. А. Шан-Гирей, написанное в 1831-м году, где Лермонтов горячо вступается за честь Шекспира, обнаруживая тем самым одновременно и большой интерес к нему и большое увлечение им; вот это письмо:

---

[37]) См. соч. Лермонтова, т. II, стр. 181.

[38]) О трагедии „Разбойники" Шиллера и о Мочалове говорится в письме Л—ва к М. А. Шан-Гирей, 1829 г. (соч. Л—ва, ак. изд., т. IV, стр. 305).

«Ma chère tante. Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то-есть неподражаемый Шекспир,— то это в Гамлете. Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира; а перевод перековерканной пиесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменил ход трагедии и выпустил множество характеристических сцен; эти переводы, к сожалению, играются у нас на театре. Верно, в вашем Гамлете нет сцены могильщиков, и других, коих я не запомню. Гамлет по-английски написан половина в прозе, половина в стихах. Верно, нет той сцены, когда Гамлет говорит с своей матерью, и она показывает на портрет его умершего отца; в этот миг, с другой стороны, видимая одному Гамлету, является тень короля, одетая как на портрете; и принц, глядя уже на тень, отвечает матери. Какой живой контраст, как глубоко! Сочинитель знал, что, верно, Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака.

Верно, Офелия не является в сумасшествии! хотя сия последняя одна из трогательнейших сцен! Есть ли у вас сцена, когда король подсылает двух придворных, чтоб узнать, точно ли помешан притворившийся принц, и сей обманывает их; я помню несколько мест этой сцены; они (придворные) надоели Гамлету, и этот прерывает одного из них, спрашивая:

Гамлет.—Не правда ли это облако похоже на шилу?

1-й придворный.—Да, мой принц.

Гамлет.—А мне кажется, что оно имеет вид верблюда, что похоже на животное!

2-й придворный.—Принц, я сам лишь хотел сказать это.

Гамлет.—На что же вы похожи оба? и проч.—Вот как кончается эта сцена: Гамлет берет флейту и говорит: «Сыграйте что-нибудь на этом инструменте».

1-й придворный.—Я никогда не учился, принц, я не могу.

Гамлет.—Пожалуйста.

1-й придворный.—Клянусь, принц, не могу (и проч., извиняется).

Гамлет.—Ужели после этого не чудаки вы оба? Когда из такой малой вещи вы не можете исторгнуть согласных звуков, как хотите из меня, существа одаренного сильною волею, исторгнуть тайные мысли?..

И это не прекрасно?..—Теперь следуют мои извинения, что я к вам, любезная тетенька, не писал; клянусь, некогда было; ваше письмо меня воспламенило: Как обижать Шекспира! [39])».

Остановим наше внимание на двух местах только-что приведенного письма Лермонтова: 1) «Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перековерканной пиесы Дюсиса»; и 2) «эти переводы, к сожалению, играются у нас на театре». Под перековерканной пьесой Дюсиса подразумевается перевод «Гамлета» с французского, сделанный С. Висковатовым и изданный дважды: первое издание в 1811 году, а второе в 1829 году.

---

[39]) Соч. Лермонтова, акад. изд., т. IV. Письма, стр. 306—307.

Именно этот перевод и шел в начале тридцатых годов на сцене Московского театра [40]), о чем и упоминает в своем письме Лермонтов.

Увлечение Шекспиром, повидимому, было у Лермонтова довольно продолжительным: так, в письме к Е. А. Арсеньевой написанном из Пятигорска 28-го июля 1840 года, он просит о присылке ему полного собрания соч. Шекспира и притом на английском языке: «Прошу вас также, милая бабушка, купите мне полное собрание сочинений Жуковского последнего издания и пришлите также сюда тотчас. Я бы просил также полного Шекспира по-английски, да не знаю, можно ли найти в Петербурге, препоручите Екиму, только, пожалуйста, поскорее» [41]).

Следы увлечения театром, а отсюда и драматургией можно найти и в других письмах Лермонтова; в письме к С. А. Раевскому, написанному из с. Тарханы, 16-го января 1836 года, Лермонтов сообщает о своей работе над новой драмой «Два брата»: «пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мною в Москве...» Дальше, в том же письме, он высказывает свои опасения за 2-ю редакцию «Маскарада», выступая таким образом здесь в роли настоящего драматурга: «Я опасаюсь, что моего Арбенина снова не пропустили, и этой мысли подало повод твое молчание» [42]).

О своем частом посещении театра Лермонтов говорит в письме к М. А. Лопухиной (Le 15 Février 1838 г.): „Les premiers jours de mon arrivée je n'ai fait que courir:

[40]) См. I главу моей работы, стр. 8.

[41]) Соч. Л--ва, ак. изд., т. IV, письма, стр. 338.

[42]) Ibid, стр. 324—325.

présentantions, des visites de cérémonie—vous savez; puis je suis allé chaque jour au spectacle...“ [43]).

Где бы ни находился Лермонтов, о театре он редко забывает, хотя бы этот театр был только подобием театра, как это иногда бывает в глухой провинции. Свидетельством такого непреходящего интереса Лермонтова к театру служит его письмо к А. А. Лопухину из Ставрополя, от 17-го июня 1840 года; вот о чем пишет здесь Лермонтов:

«Дорогой я заезжал в Черкаск к генералу Хомутову и прожил у него три дня, и к а ж д ы й д е н ь б ы л в т е а т р е. Что за ф е а т р! Об этом стоит рассказать: смотришь на сцену—и ничего не видишь, ибо перед носом стоят сальные свечи, от которых глаза лопаются; смотришь назад—ничего не видишь, потому что темно; смотришь направо—ничего не видишь, потому что ничего нет; смотришь налево—и видишь в ложе полицмейстера; оркестр составлен из четырех кларнетов, двух контрабасов и одной скрипки, на которой пилит сам капельмейстер, и этот капельмейстер примечателен тем, что глух, и когда надо начать или кончать, то первый кларнет дергает его за фалды, а контрабас бьет такт смычком по его плечу. Раз, по личной ненависти, он его так хватил смычком, что тот обернулся и хотел пустить в него скрипкой, но в эту минуту кларнет дернул его за фалды, и капельмейстер упал навзничь головой прямо в барабан и проломил кожу; но в азарте вскочил и хотел продолжать бой, и что же! о, ужас! на голове его вместо кивера торчит барабан. Публика была

[43]) Ibid., стр. 330.

в восторге, занавес опустили, а оркестр отправили на с'езжую. В продолжение этой потехи я все ждал, что будет?»

Как бы ни относился Лермонтов к этому оригинальному театру глухой далекой провинции, как бы ни старался посмеяться над грубостью его театральных нравов, он все же интересовался им, его влекло к нему и это свидетельствуется тем, что он всего три дня пробыл в Черкаске «и каждый день был в театре» [44]).

Интерес и любовь Лермонтова к театру отразились и в его произведениях. Его герои часто бывают в театре,— так, про «Сашку» говорится в поэме того же названия: «Проказник мой: в театре, в пестрой зале...» [45]).

В драме «Странный человек» студент Вышневский спрашивает ст. Челяева:

Вышневский.—Челяев, был ты вчера в театре?

Челяев.—Да, был.

Вышневский.—Что играли?

Челяев.—Общипанных «Разбойников» Шиллера — Мочалов ленился ужасно; жаль, что этот прекрасный актер не всегда в духе; случиться могло-б, что я бы его видел вчера в первый и последний раз; таким образом он теряет репутацию» [46]).

Этот факт об игре Мочалова нам уже достаточно известен, остается только отметить, что Лермонтов устами Челяева верно передал его. В другом месте той же драмы

---

[44]) Ibid., стр. 337.

[45]) Поэма „Сашка", стих 1380 (Акад. изд. Соч. Л., т. II, стр. 184).

[46]) Драма „Странный человек". Сцена IV. (Ак. изд. соч. Л—ва, т. III, стр. 164).

Владимир Арбенин, под которым обычно подразумевают самого Лермонтова, говорит о своем посещении театра, где он видел «Коварство и любовь» Шиллера:

«В л а д и м и р.—Хитрость, хитрость! Я ее видел, провел с нею почти наедине целый вечер; я видел ее в театре: слезы блистали на глазах ее, когда играли «Коварство и любовь» Шиллера» [47]). Здесь Лермонтов говорит про свое собственное посещение Московского театра и указывает ту пьесу, которую он действительно видел.

Таким же театралом, как и указанные в пьесе «Странный человек» Челяев и Арбенин, является и друг Арбенина, Белинский, который посещает французский театр:

С л у г а.—Да я ходил в театр за билетом-с, как вы приказали. Вот билет-с.

Б е л и н с к и й.—Хорошо! В первом ряду? Хорошо! (про себя). Скучно будет сегодня во французском театре: играют скверно; тесно, душно... А нечего делать! весь beau-monde...[48]).

В повести «Княгиня Лиговская» действие главы II и начала III происходит в театре; причем указывается, что шло в театре; глава вторая и начинается с этого указания: «Давали «Фенеллу» (4-е представление). В узкой лазейке, ведущей к кассе, толпилась непроходимая куча народу. Печорин, который не имел еще билета и был нетерпелив, адресовался к одному театральному служителю, продающему афиши. За 15 рублей достал он кресло во втором ряду с левой стороны и с краю...

---

[47]) Ibid., стр. 171.

[48]) Ibid., стр. 175.

Загремела увертюра; все было полно; одна ложа, рядом с ложей Негуровых, оставалась пуста и часто привлекала любопытные взоры Печорина. Это ему казалось странно, и он желал бы очень наконец увидать людей, которые пропустили увертюру Фенеллы. Занавес взвился, и в эту минуту застучали стулья в пустой ложе... Второй акт уже начался, коридоры и широкие лестницы были пусты...

Почтенные читатели, вы все видели сто раз Фенеллу, вы все с громом вызывали Новицкую и Голландта, и поэтому я перескочу через остальные три акта и подыму свой занавес в ту самую минуту, как опустился занавес Александринского театра» [49]).

В данном случае говорится про оперу «Фенеллу» Обера, которая была поставлена в Петербургском театре в репертуарный сезон 1833—34 годов. Причиной ее постановки был успех рижского певца Голландта; ради него дирекция и поставила в Александринском театре оперу Обера «La Muette de Portici», переименованную у нас в «Фенеллу». Голландт, как актер, имел в этой опере значительный успех. Роль немой исполнялась по очереди Телешовою и Новицкою. Мимика знаменитой Телешовой была гораздо выразительнее, но на стороне Новицкой были молодость, красота и природная грациозность и после первого же представления «Фенеллы» имя Новицкой сделалось знаменитым [50]). Самая опера «Фенелла» имела крупный успех на русской сцене и шла в каждый сезон на менее 25—

[49]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. IV, стр. 103—104, 105, 107, 109.
[50]) Вольф, Хроника петерб. театров. Часть 1-я, стр. 36-я.

30 раз. Среди зрителей этой оперы был и Лермонтов, запечатлевший ее и исполнителей—Голландта и Новицкую в своей повести «Княгиня Лиговская», что и было указано выше.

В 1837 году Лермонтов пишет эпиграмму на Кукольника и в этой эпиграмме сквозит отрицательное отношение Лермонтова к этому драматургу.

Написана эта эпиграмма после представления пьесы Кукольника «Князь Скопин - Шуйский» в Большом театре в Москве. Лермонтов пишет:

«В Большом театре я сидел.
Давали Скопина. Я слушал и смотрел.
Когда же занавес при плесках опустился,
Тогда сказал знакомый мне один:
Что, братец, жаль! Вот умер и Скопин!
Ну, право, лучше-б не родился!» [51]).

На петербургской сцене эта пьеса была поставлена в 1834 году. Вольф в своей «Хронике» говорит: Воображения на нее было немного потрачено. К голым историческим фактам приплетена интрига самая дюжинная, герой и героиня личности бесцветные, выражающиеся самым напыщенным языком» [52]). Слова Вольфа—это отзвуки рецензий, современных пьесе; по своему отрицательному отношению к «Скопину» Кукольника они вполне совпадают с отношением к этой пьесе Лермонтова.

Лермонтову не чужд был, очевидно, и легкий интерес к балету, свойственный московскому студенчеству, которое

---

[51]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. II, стр. 210.
[52]) Вольф, Хроника п. т., ч. I, стр. 38.

не только интересовалось, но и чрезвычайно увлекалось талантливой танцовщицей Санковской, как утверждает это Н. Д., автор «Студенческих воспоминаний» [53]).

Косвенное указание на это находим в поэме «Монго», в которой описывается одно из лагерных приключений— поездка из с. Копорского на Петергофскую дорогу, где в одной из дач близ Красного кабачка жила балерина Екатерина Егоровна Пименова [54]).

Таким образом, письма и произведения Лермонтова указывают на его любовь и интерес к театру, продолжавшиеся до конца его жизни.

Реально эта любовь и интерес к театру выразились в написании им пяти драм: «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Маскарад» и «Два брата».

Из них только «Маскарад» жил и живет настоящей сценической жизнью, все остальные драмы пока только драмы для чтения, если не считать, конечно, единичных постановок некоторых из них, живой театр обходит их. Но в свое время они имели, несомненно, все права на постановку их на сцене, принимая во внимание тот бытовой элемент, которым они насыщены, и сравнивая их с тем ходульным сентиментально-водевильным репертуаром, который имел место на русской сцене того времени.

---

[53]) «Отечественные Записки», том CXXII, стр. 11-я.

[54]) Соч. Л—ва, ак. изд., т. II, стр. 444, примечания проф. Абрамовича.

ГЛАВА III.

СОЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ДРАМАХ ЛЕРМОНТОВА.

Основой содержания всякого искусства была, есть и будет жизнь и что бы ни говорили эстеты-созерцатели об обособленности искусства, ссылаясь на такого столпа философии, как Шопенгауэр, утверждавшего, что в искусстве заключается то высшее наслаждение, которое выражается в незаинтересованности самого созерцания памятников искусства, а отсюда все художники безвольные созерцатели; на самом деле это далеко не так, — другой великий эстет нового времени Ницше более пристально, чем Шопенгауэр, вгляделся в сущность творчества художника и подметил здесь двойственность моментов творческого сознания: с одной стороны, созерцание жизни, с другой—воля, стремление к ней, вмешательство в жизнь; эти два момента творчества почти непримиримы, потому что в первом моменте художник-созерцатель в стороне от жизни, он одинок, ибо осуществляет свой „Principium individuationis“, — в другом моменте — воли к жизни художник является живым участником этой жизни, для которой широко открыты двери его мастерской; такой художник истинный прогрессист, так как в его творчестве взаимно проникнись и слились в одно единое прекрасное целое— искусство и жизнь.

Но и это второе определение сущности творчества художника слишком велико по своему об'ему, его необходимо с'узить. Всякий художник есть член маленькой ячейки общества—семьи, здесь его парничек, где взращивается его организм и формируется его миросозерцание; эта семья, в свою очередь, есть одна из составных единиц того или иного общественного класса, имеющего определенную классовую идеологию, которая присуща всегда и этой классовой единице—семье; из этих двух посылок следует неизбежный вывод: всякий художник есть представитель того или иного класса общества; он является выразителем идеологии этого класса в своем личном творчестве, а если он и откалывается или просто изменяет своему классу в силу каких-либо обстоятельств, то тем не менее и в чужой для него классовой идеологии он будет реагировать на явления жизни по-старому, с точки зрения своего классового происхождения, ибо таков непреложный закон психологической апперцепции. Общий вывод из всего сказанного: на всяком творчестве в той или иной сфере искусства всегда лежит печать классового происхождения творца-художника.

Это должно служить и отправным пунктом в исследовании самого художественного произведения, порядок которого должен быть, приблизительно, таким: I) личность художника в связи с его семейной обстановкой, II) принадлежность этой семьи к тому или иному общественному классу и идеология этого класса, III) отражение этой идеологии в творчестве художника, IV) литературные влияния и поэтика творчества, в данном случае драматургия. Все четыре этапа указанного пути исследования попытаемся применить и к творчеству М. Ю. Лермонтова.

Семейная обстановка и воспитание оставили рельефные следы в творчестве Лермонтова и особенно в его драмах, как увидим ниже.

По своему происхождению Лермонтов принадлежал к классу помещиков-дворян.

Его отец Юрий Петрович (1787 г.), капитан в отставке (с 1811 г.), с 24 лет занялся своим поместьем «Кроптовкой» (Тульской губ.) [56]), а бабушка Елизавета Алексеевна Арсеньева, у которой Лермонтов жил с трехлетнего возраста, была крупной богатой помещицей, владевшей имением «Тарханы» (в Пензенской губ.), где Лермонтов и провел свое детство; эта бабушка имела возможность тратить на воспитание своего любимого внука до десяти тысяч рублей в год [57]), сумма по тому времени колоссальная. Неоднократно отец Лермонтова, Юрий Петрович заводил речь с Арсеньевой о своем желании воспитывать сына при себе, тогда-то она и указывала ему на эти большие средства, которые она тратила на Мишеля и бедный отец сознавал, что он в части того, что делала бабушка, сделать не может [58]), и Мишель попрежнему оставался у нее. Мы знаем, что впоследствии между бабушкой и отцом возгорелась борьба из-за любимого обоими Мишеля; эта борьба окончилась разрывом между Е. А. Арсеньевой и Юрием Петровичем, разрыв этот был финалом семейной драмы Лермонтова.

---

[56]) Висковатов, Биография Лермонтова (соч. изд. Рихтера). Т. VI, стр. 10.

[57]) Ibid, стр. 23.

[58]) Ibid, стр. 25.

Отец уехал, и М. Ю. Лермонтов его больше не видел; говорят, что Юрий Петрович вскоре скончался [59]). Все это оставило сильные следы в чрезвычайно нервной и чуткой натуре М. Ю. Лермонтова и особенно сильно отразилось в его драматическом творчестве.

Такова семейная обстановка, в которой жил и вырос М. Ю. Лермонтов: с одной стороны, богатство, абсолютное незнание нужды, с другой — тяжелая семейная драма, отсюда раннее знакомство с печалью, с душевными страданиями, рядом с золотом заблестели и слезы. Остается в общих чертах выяснить характер полученного им воспитания. Не останавливаясь на деталях, приведем прекрасные слова В. Острогорского о характере воспитания Лермонтова: «Воспитание, данное ему бабушкой, по справедливому выражению одного из критиков, было французско-татарское, с одной стороны, светское, книжное, эстетическое, с другой — аристократически-помещичье, а искусственное уединение в семье, где у него не было ни единой близкой души, и в обществе, которое он презирал, не дали ему возможности ни видеть, ни искать лучших нравственных общественных стремлений, которыми были проникнуты лучшие люди общества, как Белинский и писатели сороковых годов. Особые обстоятельства детства и раннее развитие, при природной гениальности, заставили его слишком близко и слишком рано взглянуть на жизнь во всей ее неприглядности; но воспитание не помогло в этой жизни разобраться. Под влиянием книг он взглянул на тогдашнюю Русь с точки зрения общечеловеческого

[59]) Ibid, стр. 69.

идеала, а, может быть, и слишком односторонне и требовательно, и ужаснулся, разразившись проклятиями и осуждениями» [60]). Эти слова Острогорского о воспитании Лермонтова вполне вытекают из данных биографии поэта (см. Висковатов. Биогр. Л.). Не менее важны, как дополнение к только-что приведенным словам В. Острогорского, слова одного из лучших исследователей творчества Лермонтова, Н. Котляревского, который так говорит о Лермонтове этих дней: «для Лермонтова интерес дня сосредоточивался на семейных мелочах; общественного интереса у людей, его окружавших, не было, вопросы литературы были вопросами книжными, а не живыми. Таким образом, умственная жизнь юного поэта делилась на две неравные половины: с одной стороны, скудный и мало интересный опыт житейский, с другой—богатый мир чувств и мыслей, вычитанных из книг» [61]). О помещичьей среде того времени вообще скажем, что абсолютная праздность, иногда грубое невежество, деспотизм в отношениях к крепостной массе, отсутствие всяких общественных интересов — вот что было ее характерными особенностями. И все это нашло себе отражение в некоторых драмах Лермонтова, особенно же в драмах «Menschen und Leidenschaften» (Люди и страсти) и «Странный человек».

Как было уже указано, Лермонтов своим происхождением и воспитанием был связан с помещичьим классом, но с укладом жизни этого класса Лермонтов порвал очень рано, а именно—14 лет от роду, когда он поступил в Мо-

---

[60]) В. Острогорский, Мотивы Лермонтовской поэзии. Стр. 28.
[61]) Н. Котляревский, Лермонтов (3 изд.), стр. 27.

сковский университетский пансион; идейным разрывом с этой средой нужно считать 1830 год, год поступления в Московский университет, когда многое из старого миросозерцания, сложившегося в помещичьей усадьбе, было атрофировано и заменено новым и свежим, так как Лермонтов не остался чуждым умственной и общественной жизни Московского университета тридцатых годов.

Товарищеская среда университетской молодежи вытравляла классовую спесь и обособленность, об этом свидетельствует К. С. Аксаков: «Развивало общее веселье молодой жизни чувство общей связи товарищества,—слышалось, хотя и бессознательно, что молодые силы эти собраны во имя науки, во имя высшего интереса истины... Спасительны эти товарищеские отношения, в которых только слышна молодость человека, и этот человек здесь не аристократ и не плебей, не богатый и не бедный, а просто—человек. Такое чувство равенства, в силу человеческого имени, давалось университетом и званием студента» [62]). И этой товарищеской среды, как было уже указано выше [63]), Лермонтов не был чужд.

Большое значение в умственной жизни московского студенчества имели кружки; все наиболее чуткое и жаждущее истины из студенческой массы сгруппировалось, главным образом, в двух кружках: Станкевича и Герцена. Эти кружки были представителями двух направлений: кружок Станкевича был аполитичным, здесь интересовались, преимущественно, философией, эстетикой и литературой.

---

[62]) Соч. Лермонтова под ред. Висковатова, т. VI, стр. 107—108.

[63]) См. данную работу, стр. 24.

К этому кружку принадлежали К. Аксаков, М. Бакунин и Белинский. Интересы кружка Герцена были интересами политическими: учение Сен-Симона и бурная жизнь июльской монархии центрировали на себе интерес Герцена и его друзей: Огарева, Пассека, Оболенского, Кетчера и других. Лермонтов не был, повидимому, членом этих кружков, но, как утверждает и П. Висковатов [64]), общность интересов связывала его с ними, тем более, что позднее Лермонтов чувствовал какую-то потребность в кружковой жизни и появлялся в салонах А. О. Смирновой и Е. А. Карамзиной, а также был участником и тайного «кружка 16» [65]).

Вся история умственного движения 30-х годов, как совершенно справедливо замечает в своих «Очерках» С. Венгеров [66]), теснейшим образом переплетена с историей Московского университета этого же времени. Особенно знаменательным для жизни Московского университета был 1830 год, когда события во Франции волновали русское общество и подняли настроение студенческой молодежи, которое так описывает Герцен: «Едва худощавая фигура Карла X успела скрыться за туманами Голируда, Бельгия вспыхнула. Трон короля-гражданина качался; какое-то горячее, революционное дуновение началось в прениях, в литературе. Романы, драмы, поэмы—все сделалось пропагандой, борьбой... Тогда орнаментальная, декоративная часть революционных постановок во Франции

[64]) Соч. Л—ва, ред. Висковатова, т. VI, стр. 113.

[65]) «Венок Лермонтову», стр. 73 (ст. П. Л. Бродского).

[66]) С. А. Венгеров, Очерки по истории русской литературы. Стр. 251.

нам была неизвестна, и мы все принимали за чистые деньги. Мы следили шаг за шагом, за каждым словом, за каждым событием, за смелыми вопросами и резкими ответами, за генералом Ламарком. Мы не только подробно знали, но горячо любили тогдашних деятелей,—разумеется, радикальных,—и хранили у себя их портреты от Манюеля и Бенжамен, Констана до Дюпон-де-Лера и Армана Карель» [67]). Тетради Лермонтова свидетельствуют о том, что и он был охвачен тем же настроением, что отразилось в двух его стихотворениях: «10-е июля 1830 г.» и «Париж 30 июля 1830 г.»

Лермонтова вообще волновали различные события русской жизни того времени: он отзывается на волнения, вызванные холерой 1830 года, его волнует восстание военных поселений и их творец — Аракчеев и, наконец, он задумывается над крестьянским вопросом, который нашел свое отражение в его повести «Вадим», в драмах «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек».

Если мы обратимся к русской литературе тридцатых годов, то нам придется констатировать, что на вопросе о тяжелом положении крепостных иногда пристально фиксировалось внимание русского писателя; из таких писателей антикрепостников назовем — Белинского с его драмой «Дмитрий Калинин», самой яркой из всех антикрепостнических произведений, — Тимофеева, Павлова, Полевого, М. Погодина, Бестужева-Марлинского и, наконец, Пушкина с его «Историей села Горюхина». Но в произведениях этих писателей, за исключением Белинского, крепостни-

[67]) Висковатов, Биогр. соч. Л., т. VI, стр. 118.

ческий вопрос был затронут весьма осторожно, что об'ясняется строгостью цензуры, особенно рассвирепевшей после декабрьского восстания, и прав был Тургенев, который так характеризует 30-е годы в своих «Литературных воспоминаниях»: «Литературы, в смысле живого проявления одной из общественных сил, находящегося в связи с другими, столь же и более важными проявлениями их — не было, как не было прессы, как не было гласности, как не было личной свободы; а была словесность — и были такие словесных дел мастера, каких мы уже потом не видали».

Чем же был Лермонтов в своих драмах, а мы касаемся только их, по отношению к литературе своего времени и преимущественно тридцатых годов; был ли он художник, соблюдающий свой «principium individuationis», или художник, сочетавший в своем творчестве искусство и жизнь?

На этот вопрос и должны ответить его драмы. Уже в небольших набросках для драм чувствуется веяние времени, антикрепостнический дух:

«Сюжет трагедии.—В Америке.—Дикие, угнетенные испанцами.—Из романа французского Аттала» [68]).

Или: «Прежде от матерей и отцов продавали дочерей казакам на ярмарках, как негров. Это в трагедии поместить» [69]).

В следующем сюжете подчеркивается классовое неравенство:

«Сюжет трагедии. Молодой человек в России, который не дворянского происхождения, отвергаем

---

[68]) Соч. Лермонтова, ред. Висковатова, т. IV, стр. 1.

[69]) Ibid, стр. 7.

обществом, любовью, унижаем начальниками. (Он был из поповичей или из мещан; учился в университете и вояжировал на казенный счет). Он застреливается» [70]).

В 1831 году Лермонтов набрасывает в своей тетради план исторической драмы, сюжетом для которой берет эпизод из римской истории демократического характера: борьба Мария с Суллою: «Memor. Написать трагедию: Марий из Плутарха»; далее следует план пяти действий предполагаемой трагедии [71]).

Но это только штрихи; наиболее ярко общественный элемент выражен в драмах; уже наиболее ранняя юношеская драма «Испанцы» (1830 г.) обильно насыщена им; преобладающим социологическим мотивом в этой драме является классовое неравенство: Донна Мария, мачеха Эмилии, так наставляет свою падчерицу, которая любит бедного, бездомного Фернандо:

40. «. . . . . знаю, как
Несчастливы супружества, когда
Муж и жена не равны состояньем».

Особенно больно переживает это классовое неравенство сам Фернандо:

58. «Мне скажут: благодарность! благодарность!..
За что? За то-ль, что каждый день
Я чувствовать был должен, что рожден
Я в низком состояньи, что обязан
Всем, всем тому, кого душою выше:

[70]) Ibid, стр. 7.
[71]) Акад. изд. соч. Лермонтова, т. IV, стр. 357.

За то-ли, что ломоть вседневный хлеба
Меня питавший должен был упреком,
65. Кольнуть мое встревоженное сердце?
За это благодарность от меня?
О, лучше бы от голода погибнуть,
Чем выносить такие укоризны!..»

Испанский дворянин Дон-Альварец, конечно, в полном контакте с своей супругой—Донной Маркей,—он возмущен желанием Фернандо жениться на его дочери:

82. «Альварец.—Фернандо! до меня доходят слухи,
Что ищешь ты войти в моё семейство...
Безумец ты!—Клянусь Святою Девой!—
И мысль одна, мой милый, быть мне зятем
Должна казаться смертною обидой...
119. Возможно-ли тебе теперь жениться
На дочери моей? Что после скажут
Другие благородные испанцы?...»
«Фернандо.—Поговорят—и замолчат».
«Альварец.—Не замолчат: не слыхано у нас,
Чтобы на улице найденный человек
125. С семейством очень древним, благородным
Мог сблизиться».

Далее Альварец щеголяется в своем классовом превосходстве над своим приемышем Фернандо; подойдя к портретам своих предков, он рассказывает Фернандо об их высоком положении в свете, как бы контрастируя этим его социальное ничтожество:

130. «Альварец.—Вот этот, здесь, мой первый предок, жил
При Карле Первом, при дворе, в благоволеньи
У короля; второй при инквизиции
Священной был не в малых людях;
Вот тут написано, что сделал он:

Три тысячи неверных сжег и триста
В различных наказаниях замучил».

Относительно последнего предка «при инквизиции», Фернандо бросает саркастическую реплику:

«О, этот был без спору муж святой;
Конечно, он причислен к лику?»

Альварец не замечает злой насмешки Фернандо и, упоенный воспоминаниями о своей родовитости, продолжает, лишь мимоходом отвечая на его насмешливый вопрос:

«Нет еще!..
Вот третий здесь, в военном одеянье,
С пером на шляпе красным, и с усами:
Вторым служил на флоте он и утонул
В сраженьи против англичан проклятых.
Еще-же пятнадцать предков моих ты видишь
Дай бог, чтоб и меня сюда вписали,
И род наш до трубы последней продолжался».

Возвысив свой род и своё классовое положение до последних пределов, Альварец последующими фразами еще резче подчеркивает классовое ничтожество Фернандо:

«И ты, ты захотел вступить в число их?
Где, где твои родители б р о д я щ и е
П о с в е т у н е г о д я и, п о д л ы е... и л и...
Н е с ч а с т н ы е л ю б о в н и к и, и л и к а к и е
Н и б у д ь е щ ё п о х у ж е... Дерзкий! что ты скажешь?
Когда пергаменты свои покажешь
И явишь все,—тогда я замолчу».

Наряду с родовой спесью испанского дворянина Альвареца—в драме много говорится о лжи, коварстве, корысто-

любии и лицемерии представителей алтаря, выведенных в лице итальянца-иезуита, служащего при инквизиции—патера Соррини, личности во многих отношениях преступной. Перед Альварецом, который называет его «святым служителем божиим», патер Соррини и хочет казаться именно таковым, о чем свидетельствуют его следующие слова:

212. «. . . . . мы, которые должны
Склоняться ежедневно в прахе,
Чтоб чувствовать ничтожество свое,
215. Стараясь добрыми делами
Купить себе прощенье за грехи».

И это, конечно, подлинное фарисейство, которое наиболее ярко проявляется с приходом слуги Соррини с письмом от бедной женщины:

293. «Слуга.—Отец Соррини! вот письмо от бедной;
Лишь только вы ушли, она явилась в дом наш».
«Соррини.—Да от кого письмо, какая крайность?»
«Слуга.—От бедной женщины, которую прогнали
намедни вы...»
«Соррини (прерывает его).—И нынче приходить велел...»
«Слуга.—О, господин мой, как она жалка;
300. Я, слыша речь её, расплакался:
Шесть, семь ребят в лахмотьях,
Лежащих на соломе, без кусочка хлеба
Насущного. Как я вообразил их крик;
«Мать! дай нам хлеба, хлеба... мать! дай! хлеба!...»
305. «Признаться, сердце сжалось у меня.
Соррини.—Молчи, молчи,—не то и я заплачу!...
О, боже мой, пошли благословенье
На бедную, забытую семью,
Услыши недостойного молитву! (Слуге громко).
310. «Дай пять серебряных монет—дай от меня».

(Слуга смотрит на него. Соррини подходит и говорит тихо)

«Ступай, дай ей одну!...»
«Слуга.—Да сжалится!...»
«Соррини (топнув, громко).—Как? Много?..
Добра не делаем мы никогда довольно...»

(Слуга в смущении уходит).

«Альварец.—Я удивляюсь вам, святой отец».
«Соррини.—Ах! замолчите я молю вас;
слышать страшно...»
Я самый, самый бедный грешник».

Эта типично фарисейская сцена не требует никаких об'яснений.

Его интимные размышления дают ключ к истинному пониманию его внутреннего мира, его личности. В его душе разгорается страсть к Эмилии и в его голове начинают бродить тёмные мысли:

1903. Я всё не понимаю, для чего
Мне не годится женщину любить:
Как будто бы монах не человек?

Отваживаясь на эту вольность для монаха—на право и возможность любить женщину, он путём умозаключений метафизического характера старается оправдаться перед самим собой:

1912. «Я жил, чтоб наслаждаться, наслаждался,
Чтоб умереть... умру... а после смерти?
Исчезну! как же?.. да, совсем исчезну...
Но если есть другая жизнь?.. нет! нет!
О, наслажденье! я твой раб, твой господин!»
1887. . . . . что такое ад и рай,

Когда металл, в земле отрытый, может
Спасти от первого, купить другой?
Не для толпы-ль доверчивой, слепой
Сочинена такая сказка? я уверен,
Что проповедники о рае и об аде
Не верят ни в награды рая,
Ни в тяжкие страданья преисподней».
1895. «Да, впрочем, добрый смысл велит не верить,
Что души будет вечный жечь огонь,
Что черти за ноги повесят тех,
Которые ни рук, ни ног иметь не будут».

Своей страсти к Эмилии Соррини дает реальный ход и обращается к бродягам за помощью:

721. «Она понравилася мне ужасно... я горю
Любовью к ней... готов я всю казну
Мою отдать вам... только бы вы
Эмилию мне привезли! Что только можно:
Яд, страх, огонь, мольбу употребите,
Убейте мачеху, служителей, отца,
Лишь мне испанку привезите...»

Бродяги выполняют порученное им дело.

Единственно во что верит и чему молится патер Соррини, так это золоту,—капитал для него всё, в силу его он верит беспредельно:

764. «Что значит золото? Оно важней людей:
Через него мы можем оправдать
И обвинить; через него мы можем,
Купивши индульгенцию,
Грешить без всяких дальних опасений
И, не смотря на то, попасть и в рай».

На золотом стержне капитала патера Соррини совершается стремительный ход действий, направленных к осу-

ществлению его похотливых желаний. Соррини дарит жемчуга и алмазы мачехе Эмилии Донне-Марии, и этим заручается в ее помощи в деле похищения ее падчерицы:

Донна Мария.

1327. «Переложу в другое место я
Подарок патера Соррини с письмом
Его. (Вынимает ключ. Из стола вынимает ящик).
Прекрасный жемчуг, нечего сказать!..
Алмазы в кольцах точно звезды блещут!
За это мне не должно помешать
Увезть Эмилию...»

Донна Мария вполне разделяет взгляды патера Соррини на власть капитала, перед которой бледнеет все, а поэтому и грехов своих она не боится, надеясь купить в Мадриде индульгенций, прощающих всякие грехи и успокаивающих преступную совесть:

1367. «Никто не отгадает, что сей жемчуг
Ценою слез невинных куплен...
Но я придумала: в Мадрид отправлюсь,
Там получу прощение грехов,
И совесть успокоится моя».

И этот трепет перед золотом всего общества, представителями которого являются в драме и Альварец и Донна-Мария и патер Соррини, очень ярко характеризует герой драмы—бездомник Фернандо:

1191. «У них и рай и ад—все на весах;
И деньги сей земли владеют счастьем неба
И люди заставляют демонов краснеть
Коварством и любовью к злу...
У них отец торгует дочерьми,

Жена торгует мужем и собою,
Король народом, а народ свободой...»

Железная воля золота, всепокоряющая власть капитала—вот что вершит судьбы людей.

Таким образом в драме «Испанцы» проведены две социологические параллели: классовое неравенство и власть капитала; эти две параллели связывают драму «Испанцы» [72]) с общественностью времени Лермонтова и выясняют точку зрения на них самого поэта.

В следующих своих драмах Лермонтов значительно ближе подошел к действительности своего времени.

В своей драме — «Menschen und Leidenschaften» (Люди и страсти. 1830 г.) молодой драматург выступает уже в качестве антикрепостника и вскрывает язвы крепостничества, выражающиеся в жестокости старой помещицы, Марфы Ивановны; обратимся к тексту:

Марфа Ив. — Как ты смела, Дашка, выдать на кухню нынешний день две курицы и без моего спросу? Отвечай!

Дарья. — Виновата... я знала, матушка, что две-то много, да некогда было вашей милости доложить...

Марфа Ив. — Как, дура, скотина! две много? Да нам есть нечего будет; ты меня этак, пожалуй, с голоду уморишь! Да знаешь ли, что я тебе сейчас, вот при себе, велю надавать пощечин...»

«Дарья (кланяясь). — Ваша власть, сударыня! Что угодно... мы ваши рабы... [73]).

---

[72]) Соч. Лермонтова, акад. изд., т. III, стр. 1—90.

[73]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. III, стр. 102—103.

Последними словами Дарьи особенно резко подчеркивается крепостной произвол.

За свою хрустальную кружку с вензелем, разбитую Васькой-поваренком, Марфа Ивановна готова подвергнуть последнего жестокой экзекуции: наказанию плетьми на конюшне:

Марфа Ив.—Что это?.. Верно, мерзавцы, что-нибудь разбили... Сбегай-ка, да посмотри!.. (Дарья уходит. Через минуту приходит).

Дарья. — Ваша хрустальная кружка с позолоченной ручкой и с вензелем.

Марфа Ив.—Она...

Дарья.—В дребезгах лежит на полу...

Марфа Ив.—Ах, злодеи! кто разбил? Кто этот окаянный?..

Дарья.—Васька-поваренок.

Марфа Ив.—Пошли его сюда... скорей... уж я ему дам, разбойнику, березовой каши! (Дарья призывает его).

Марфа Ив.—Как ты это сделал, мерзавец?.. Знаешь ли, что она 15 рублей стоит?.. Эти деньги я у тебя из жалованья вычитаю,—как ты ее уронил? Отвечай же, болван! Ну, чтож ты? Говори. (Мальчик хочет говорить). Как? Ты еще оправдываться хочешь... Эх, брат! в плети его в плети, на конюшню!.. (Мальчик кланяется в ноги). Вздор! я этим поклонам не верю... убирайся с чортом, прости, боже мое согрешение [74]).

Так же сурово грозит старая помещица и Дарье за то, что она своими сплетнями рассорила отца с сыном:

---

[74]) Ibid, стр. 105—106.

Марфа Ив.—В ссылку сошлю, засеку... Я тебе сказала, чтоб поссорить их... но разве не ты мне это присоветовала?.. Теперь что с ним будет с Юрьюшкой, — погубит он свою душу... Прочь, адский дух, прочь!.. с глаз моих долой!.. в Сибирь!.. в ад!... [75]).

Но Марфа Ивановна не всегда только просто грозит, но иногда собственными руками творит расправу, что свидетельствуется рассказом Элизы:

Элиза.—Ах, какой смех! Grand Dieu! Grand Dieu! Кабы ты знала, Любенька, что там за шум внизу. Марфа Ивановна так раскапризничалась, что хоть из дому беги!.. Ужасть!.. Девок по щекам так и лупит. Ха! ха! ха! ха! Стоит посмотреть! И за что?.. ах, дай отдохнуть,—самая глупейшая глупость... [76]).

Наряду с жестокостью в обращении с крепостными, у Марфы Ивановны, как представительницы старого помещичьего класса, необходимо отметить еще одну весьма отрицательную черту — ханжество; главным образом, ханжеством многие заслуживают доверенность Марфы Ивановны, что утверждает дядя Юрия, Василий Михайлович, указывающий на то, что «здешние подлые соседки недаром получили, посредством ханжества, доверенность Марфы Ивановны [77]). Особенно в этом отношении характерна следующая сцена:

Марфа Ив. — Эй, Дашка, возьми-ка евангелие и читай мне вслух.

---

[75]) Ibid, стр. 140.
[76]) Ibid, стр. 102.
[77]) Ibid, стр. 104.

Дарья.—Что прикажете читать?

Марфа Ив.—Что попадется.

(Дарья открывает книгу и начинает читать).

Дарья (читает вслух довольно ясно).—«Ведяху же и ина два злодея с ним убити. И егда приидоша на место, нарицаемое лобное, ту распяша Его и злодея, ового убо одесную, а другого ошуюю. Иисус же глаголаше: Отче, отпусти им! не ведят бо, что творят. Разделяюще же ризы Его, и метаху жребия».

Марфа Ив.—Ах, злодеи—жиды! нехристи проклятые! Как они поступали с Христом!.. всех бы их переказнила без жалости... Нет, правду сказать, если б я жила тогда, положила бы мою душу за Господа, не дала бы его на растерзание... Переверни-ка назад и читай что-нибудь другое.

Дарья (читает). — «Горе вам, книжницы и фарисеи, лицемери, яко подобитеся гробам повапленным, иже внеуду убо являются красны, внутрьуду же полни суть костей мертвых и всякие нечистоты. Тако и вы, внеуду убо являетеся человекам праведни внутрьуду же есте полни лицемерия и беззакония».

Марфа Ив. — Правда, правда говорится здесь!.. Ах, эти лицемеры!.. Вот у меня соседка Зарубова... такая богомольная, кажется, всякий праздник у обедни; а намеднясь велела загнать своих коров и табун на мои озими,— все потоптали. Злодейка!.. [78]).

Лицемеркой и фарисейкой является именно она, Марфа Ивановна, ибо ее внешнее благочестие не вяжется с ее жестоким обращением с крепостными.

---

[78]) Ibid, стр. 104—105.

Она вся в прошлом; помещичья молодежь, в которой отразился «век нынешний» с его вольностями, ее не удовлетворяет, и в трудную житейскую минуту, когда она взволнована возможным от'ездом Юрия, она мыслью переносится в это дорогое для нее прошлое, приправляя свои воспоминания опять ханжеством:

«Марфа Ив. . . . . однако, и Юрьюшка уедет и оставит меня одну... видно так на небесах написано... Я буду без него молиться, всякое воскресенье ставить толстую свечу перед богоматерью, поеду в Киев... а он ко мне будет писать. (Кашляет). Какой же у меня кашель от нынешнего крику... То-то и есть, что надо слушаться евангелия и святых книг: недаром в них говорят, что не надо сердиться... а нельзя. Вот как начнут спорить младшие себя, сердце и схватит; то-то нынешний век зятья зазнаются, внуки умничают, молодежь никого не слушается. Не так было в наше время... Бывало как меня свекровь тузила... а все молчу, — и вымолчалась!.. Как умерла моя свекровушка и оставила мне денег рублей 30,000 да серебра, да золота... а нынче все наше русское богатство, все золото прадедов идет не на образа, а к басурманам-французам. (Молчание). Как посмотришь, посмотришь на нынешний свет, так и вздрогнешь: девушки с мужчинами в одних комнатах сидят, говорят, — индо мне, старухе, за них стыдно... Ах, а прежде, как с'едутся, бывало, так и разойдутся по сторонам, чинно и скромно... Эх, век-то век...» [79]).

Отметим попутно две-три черты помещичьей молодежи «века нынешнего», на которую так нападает Марфа Ива-

[79]) Ibid, стр. 118—119.

новна. Представителем этой молодежи является в драме внук Марфы Ивановны—Юрий, которому в приведенной тираде старой помещицы тоже достается; «внуки умничают»—говорит она, намекая на Юрия, и «внуки»—эта прекрасно-душная дворянская молодежь конца 20-х и начала 30-х годов, действительно, больше умничала, хотя в этом умничанье была иногда и некоторая доля искренности, как это отмечено Лермонтовым в речах Юрия.

Прежде всего отметим «туманный» либерализм Юрия: «Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством» [80]), говорит он своему другу Зарудкому; в чем выражается его любовь к свободе человества, мы, к сожалению, не знаем.

В противоположность фарисейской религиозности Марфы Ивановны, Юрий совершенно свободно и отрицательно относится к идее божества: «Что я тебе сделал бог?.. О! (с диким стоном) во мне отныне нет к тебе ни веры, ничего нет в душе моей... но не наказывай меня за мятежное роптанье. Ты... Ты... Ты сам нестерпимою пыткой вымучил эти хулы... Зачем ты мне дал огненное сердце, которое любит и ненавидит до крайности... Ты виновен!» [81]).

Эту виновность божества Юрий путем философских умозаключений смело вскрывает перед своим самоубийством:

«Но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступленью, самоубийству? Зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. Зачем хотел он моего ро-

[80]) Ibid, стр. 97.
[81]) Ibid, стр. 133.

жденья, зная про мою гибель?.. Где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?..» [82]).

Этих двух основных черт внутреннего мира Юрия совершенно достаточно, чтобы обосновать тот разрыв между старым и нынешнем веком, который утвержден речами старой помещицы Марфы Ивановны и который позднее получил определенный термин: «борьба отцов и детей». Этот разрыв свидетельствуется и самим Юрием, который так говорит Заруцкому о своих отношениях к старшим представителям его помещичьего рода: «...я окружен такими подлыми тварями, все так мне противоречит» [83]).

Таким образом в драме „Menschen und Leidenschaften" Лермонтов не просто дал тип старухи-помещицы, не просто дал суб'ективные картины русской жизни, как это бездоказательно утверждает Н. Котляревский [84]), но именно коснулся крестьянского вопроса, показав себя антикрепостником,—с другой стороны, наметил вехи начавшейся еще до него борьбы старого поколения с новым. Необходимо отметить, что приведенные штрихи отношений помещиков к крепостным не есть у Лермонтова конкретный плод книжных размышлений, как это частично наблюдается у Белинского в его юношеской драме «Дмитрий Калинин», но это есть результат непосредственных наблюдений поэта-драматурга из той помещичьей обстановки, в которой протекло его детство и юность; тем более, что и самая драма имеет автобиографический характер и обычно, как это давно

---

[82]) Ibid, стр. 142.
[83]) Ibid, стр. 98.
[84]) Н. Котляревский, Гоголь, стр. 266.

уже установилось в Лермонтовской литературе, под Марфой Ивановной разумеют бабушку Лермонтова—Елизавету Алексеевну Арсеньеву, а под Юрием—самого Лермонтова.

В другой драме «Странный человек» (1831 г.) антикрепостнический протест выражен еще более ярко, нежели в предыдущей, правда, он имеет здесь эпизодический характер; в этой драме представлена яркая картина ужасов крепостничества; это бытовая картина крепостной России развертывается в рассказе мужика, который пришел к молодому барину по поручению своих односельчан с умоляющей просьбой купить их деревню и тем спасти их от жестокостей злой помещицы. Приведем эту сцену полностью:

Слуга.—Дмитрий Василич! какой-то мужик просит позволения вас видеть. Он говорит, что слышал, будто вы покупаете их деревню, так он пришел...

Белинский.—Вели ему взойти. (Слуга уходит). (Входит мужик седой и бросается в ноги Белинскому).

Белинский.—Встань, встань! Что тебе надобно, друг мой?

Мужик (на коленях)—Мы слышали, что ты, кормилец, хочешь купить нас, так я и пришел... (Кланяется). Мы слышали, что ты барин доброй...

Белинский.—Да, встань, братец, а потом говори... встань прежде!..

Мужик (встав).—Не прогневайся, отец родной, коли я...

Белинский.—Да говори же...

Мужик (кланяясь)—Меня, старика, прислали к тебе от всего села, кормилец, кланяться тебе в ноги, чтобы ты стал нашим защитником... Все бы стали богу молиться о тебе! Будь нашим спасителем!

Белинский.—Что же? Вам не хочется с госпожей своей расставаться, что ли?

Мужик (кланяясь в ноги).—Нет! Купи, купи нас, родимый!

Белинский (в сторону). — Странное приключение! (Мужику). А! так вы верно, недовольны своей помещицей?

Мужик—Ох, тяжко!... за грехи наши!... (Арбенин начинает вслушиваться).

Белинский.—Ну, говори, брат, смелее! Жестоко, что ли, госпожа поступает с вами?

Мужик.—Да, так, барин, что, ведь, ей-богу, терпенья уж нет... Долго мы переносили, однако, пришел конец... хоть в воду...

Белинский.—Что же она делает? (Лицо Владимира мрачно).

Мужик.—Да что вздумается ее милости...

Белинский.—Например? Сечет часто?

Мужик.—Сечет, батюшка, да как еще! за всякую малость, а чаще без вины... У нее управитель, вишь, в милости, он и творит, что ему любо. Не сними-ка перед ним шапки, так и нивесть что сделает! за версту увидишь, так тотчас шапку долой, да так и работай на жару в полдень, пока не прикажет надеть; а коли сердит или позабудет, так иногда целый день промает...

Белинский.—Какие злоупотребления!

Мужик.—Раз как-то барыне донесли, что дескать «Федька дурно про тебя говорит и хочет в городе жаловаться...»—А Федька мужик был славный. Вот она и приказала руки ему вывертывать на станке... а управитель был на него сердит... Как повели его на барский двор,

дети кричали, жена плакала... Вот стали руки вывертывать. «Господин управитель!—сказал Федька—что я тебе сделал? ты меня губишь!...»—«Вздор!» сказал управитель... да вывертывали, да ломали... Федька и стал безрукой. На печке так и лежит да клянет свое рождение...

Белинский.—Да что, в самом деле, кто-нибудь из соседей или исправник или городничий не подадут на нее просьбу? На это у нас есть суд. Вашей госпоже плохо может быть.

Мужик.—Где защитники у бедных людей? У барыни же все судьи подкуплены нашим же оброком... Тяжко, барин, тяжко стало нам! Посмотришь в другое село,—сердце кровью обливается, живут покойно да весело; а у нас так и песен не слышно стало на посиделках... Рассказывают горничные: раз барыня рассердилась, так, вишь, ножницами так и кольнула одну из девушек... Ох, больно... А как бороду велит щипать волосок по волоску, батюшка... ну, так тут и святых забудешь, батюшка... (Падает на колена перед Белинским). О! Кабы ты нам помог! Купи нас, купи, отец родной! (Рыдает).

Владимир (в бешенстве).—Люди!... Люди!... И до такой степени злодейства доходит женщина, творение, иногда столь близкое к ангелу!... О, проклинаю ваши улыбки, ваше счастье, ваше богатство!... Все куплено кровавыми слезами... Ломать руки, колоть, сечь, резать, выщипывать бороду волосок по волоску... О боже! при одной мысли об этом, я чувствую боль во всех моих жилах... Я бы раздавил ногами каждый сустав этого крокодила, этой женщины. Один рассказ меня приводит в бешенство.

Белинский.—В самом деле ужасно!

Мужик.—Купи нас, родимый?

Владимир.—Дмитрий, есть ли у тебя деньги? Вот все, что я имею: вексель на 1000 рублей... Ты мне отдашь когда-нибудь (Кладет на стол бумажник).

Белинский (сосчитав).—Если так, то я постараюсь купить эту деревню. Поди, добрый мужичек, и скажи и своим, что они в безопасности. (Владимиру). Какова госпожа?

Мужик.—Дай, боже, вам счастья обоим, отцы мои! Дай бог вам добрую жизнь! Дай бог вам все, что душе ни пожелается!... Прощай, родимый! Благослови тебя царь небесный! (Уходит).

Владимир.—О мое отечество! мое отечество! (Ходит быстро взад и вперед по комнате).

Белинский.—Ах, как я рад, что могу теперь купить эту деревню! как я рад! Впервые мне удается облегчить страждущее человечество! Так... это доброе дело!... Несчастные мужики! что за жизнь, когда я каждую минуту в опасности потерять все, что имею и попасть в руки палачей!» [85]).

Но нельзя ограничить общественное значение этой драмы только этим одним эпизодом; она имеет вообще некоторое отношение к обществу того времени, о чем заявляет и сам автор в предисловии к своей драме: «Справедливо-ли описано у меня общество,—не знаю; по крайней мере, оно всегда останется собранием людей безчувственных, самолюбивых и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня [86]). Такое же отрицательное мнение об обществе влагает автор

---

[85]) Соч. Лермонтова, ак. изд. т. III, стр. 171—173 (Сцена V-я).

[86]) Соч. Лермонтова, акад. изд. т. III, стр. 147.

в уста Марьи Дмитриевны: «Это правда... собрание глупцов и злодеев—есть мир, нынешний мир... Ничего не прощают, как будто сами святые![87]).

И как бы для контраста с ужасами крепостничества в этой же драме представлено кутящее барство в лице той части светской студенческой молодежи, из помещичьих сынков, среди которой вращался Лермонтов, находясь в Московском университете, и которую с еще большей яркостью в пятидесятых годах обрисовал Л. Н. Толстой в своей «Юности»[88]).

Женское общество в этой драме лжет и сплетничает, девицы стремятся составить себе богатую партию и в этом отношении весьма характерна беседа Анны Николаевны с Наташей:

Анна Ник.—Как не знаю? Помилуй! Он ждет в той комнате. Кому же знать?.. решись поскорее... по крайней мере дать-ли ему надежду? Что ты молчишь? Он молодой человек, превоспитанный, честный; состояние есть, а ты знаешь, как наше расстроено. Белинский ожидает богатое наследство,—подумай: 1500 душ! Рассуди»[89]). И Наташа послушалась: она отвергла Владимира и остановилась на Белинском; власть капитала оказала и на нее свое могущественное влияние; и когда на это указывает Арбенин, говоря ей: «Белинский тебя не стоит; он не будет в состоянии ценить твою любовь, твой ум; он пожертвовал другом для... о, не для тебя!.. деньги,

---

[87]) Ibid, стр. 161.

[88]) Острогорский, Мотивы лермонтовской поэзии. стр. 40.

[89]) Соч. Лермонтова, ак. изд. т. III, стр. 188.

деньги—вот его божество!... И тебя принесет он им в жертву! Тогда ты проклянешь свою легковерность» [90]).

Она останавливает его и говорит:—«Еще раз говорю вам: перестаньте! Вы слишком вольно говорите. (Помолчав). Мы не должны больше видеться. Какая вам охота смущать семейственную тишину» [90]).

Таково общество помещиков в драме «Странный человек». Большой свет изображен Лермонтовым только в драме «Маскарад» [91]) (1834 г.—1835 г.) и, как утверждают Висковатов и Дюшен, Лермонтов имел намерение дать в этой драме суровую критику на современные ему нравы светского общества, где фигурируют перед нами игроки, шулера и различные проходимцы, где именитый князь заводит интригу с женой своего приятеля, другой клевещет на бедную женщину, а третий с «душой кипучею—как лава» отравляет свою жену; вот общая ситуация драмы «Маскарад» и штрихи нравов «образованных» представителей дворянского общества.

В этой драме Лермонтов разоблачил тайники светского этикета, сбросил ложные маски с представителей этого общества, обнажив, таким образом, их действительные нравственно непривлекательные физиономии; отсюда, может быть, не случайно и название драмы: «Маскарад». Все почти действие этой драмы проходит на фоне маскарадного бала; этим фоном обычно пользуются писатели крупнопоместной светской среды, и самый бал представляет собой блестящую выставку галантного обращения и ловкости,

[90]) Ibid, стр. 200.
[91]) Ibid, стр. 209—285.

куда сходятся для состязания в изяществе и культурности[92]), предварительно одев для этого соответствующие «маски», требуемые этикетом этой среды. Но среди этой гармонии галантного обращения, в котором всегда доминирует светское фарисейство, бывают и диссонансы,—остановимся, главным образом, на них.

Прежде всего отметим свойственное этой служилой среде подслуживание и подобострастность, о чем говорит 4-й понтер во время игры:

11 стих—„Послушай, милый друг, кто нынече не гнется,
Ни до чего тот не добьется".

То же самое говорит и 3-й гость (III д. 4-й вых.):

1810. „Вы правы: как дикарь, свободе лишь послушный,
Не гнется гордый наш язык;
Зато уж мы как гнемся добродушно!"

Сплетня, как необходимая пища, питает это общество, как это видно из беседы Шприха с баронессой:

957. Баронесса.—Скажи, что нового!
Шприх.—У графа одного
Наслушался—сейчас лишь вышел—
960. Историй в свете тьма.
Баронесса.—А ничего
Про князя Звездича с Арбениной не слышал?
Шприх (в недоумении).—Нет... слышал... как же... нет...
Об этом говорил и замолчал уж свет...
965. (В сторону). А что-бишь, я не помню, вот ужасно!..
Баронесса.—О, если это так уж гласно,

[92]) Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 155 и 161.

То нечего и говорить!
Ш п р и х.—Но я-б желал узнать, как вы об этом
Изволите судить?
Б а р о н е с с а.—О н и о с у ж д е н ы у ж с в е т о м...

Жизнь, которую ведут отдельные представители этой среды, пустая, бессодержательная, чуждая честного труда. Вот как говорит об этой жизни друг Арбенина—Казарин:

«Кутили мы, в чью голову—не знаю,
Хоть оба мы ребята с головой...
Вот было время! Утром отдых, нега,
Воспоминания приятного ночлега...
Потом обед, вино, Рауля честь,
В граненых кубках пенится и блещет;
Беседа шумная, острот не перечесть;
Потом в театр... душа трепещет
При мысли, как с тобой вдвоем из-за кулис
Выманивали мы танцовщиц и актрис...
Не правда ли, что древле
Все было лучше и дешевле?
Вот пьеса кончилась, и мы летим стрелой
К приятелю... Взошли... игра уж в самой силе;
На картах золото насыпано горой;
Тот весь горит, другой
Бледнее, чем мертвец в могиле.
Садимся мы—и загорелся бой!..»

Карточная игра была одной из любимых «забав» большого света,—здесь завязывались значительные связи со знатью, а отсюда и устраивалась карьера многих игроков, что опять свидетельствуется страстным игроком Казариным:

«Как многие игрой достигли до чинов,
Из грязи
Вошли со знатью в связи;

А все ведь отчего?—умели сохранять
Приличие во всем, блюсти свои законы,
Держались правил, глядь:
При них и честь и миллионы!..

Психология игрока аморальная и жестокая, она обнажается в словах того же Казарина, который так говорит о самом себе:

«Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
Мир для меня—колода карт,
Жизнь—банк: рок мечет, я играю
И правила игры я к людям применяю».

Лицемерие, о котором уже было указано выше, звучит как признание,—в словах Казарина, обращенных к Арбенину:

«Да полно, брат! личину ты сними,
Не опускай так важно взоры;
Ведь это хорошо с людьми,
Для публики, а мы с тобой актеры».

Большим фавором у людей большого света пользуются такие проходимцы, как Шприх, человек весьма нужный в этой среде; его очень метко характеризует Казарин Арбенину:

«. . . . . да человек он нужный.
Лишь адресуйся,—одолжит...
Со всеми он знаком, везде ему есть дело,
Все помнит, знает все, в заботе целый век;
Был бит не раз; с безбожником—безбожник,
С святошей—езуит, меж нами—злой картежник,
А с честными людьми—пречестный человек.
Короче, ты его полюбишь, я уверен».

Над всей этой толпой часто титулованных великосветских людей, этих представителей господствующего класса, царствует власть капитала и в этом отношении очень характерны слова Неизвестного:

2265. „Я увидал, что деньги — царь земли.
И поклонился им...“

Все приведенное свидетельствует об отрицательном отношении Лермонтова к большому свету, к которому, между прочим, он и сам принадлежал. В драме необходимо отметить еще одно место, указывающее на то, что Лермонтов — подобно Герцену — не остался чуждым к женскому вопросу, так, в рассуждения баронессы он вложил свое сочувственное отношение к грустной судьбе женщины:

«Баронесса.—Подумаешь, зачем живем мы? Для того-ли,
770. Чтоб вечно угождать на чуждый нрав
И рабствовать всегда! Жорж Занд почти что прав.
Что ныне женщина? Создание без воли,
Игрушка для страстей иль прихоти других!
Имея свет судьей и без защиты в свете,
775. Она должна таить весь пламень чувств своих,
Иль удушить их в полном цвете.
Что женщина? Ее от юности самой
В продажу выгодам, как жертву убирают.
Винят в любви к себе одной,
780. Любить других не позволяют.
В груди ее порой бушует страсть;
Боязнь, рассудок мысли гонит,
И если как-нибудь, забывши света власть,
Она покров с нее уронит,
Предастся чувствам всей душой,—
Тогда прости и счастье и покой!
Свет тут: он тайны знать не хочет; он по виду,

По платью встретит честность и порок,
Но не снесет приличиям обиду
И в наказаниях жесток!...»

В своей последней драме «Два брата» (1836 г.) Лермонтов повторил те же социальные мотивы: крепостничество, пошлость помещичьего класса и власть капитала.

Князь Лиговский, выведенный в этой драме, богатый помещик, владелец 3000 крепостных крестьян; одно имение у него под Москвой, другое в Симбирской губернии.

Крепостные отношения отразились в этой драме не ярко; вот одна из сцен, где эти отношения налицо:

Управитель. — Ваше сиятельство, честь имею рабски донести, что все в подмосковной готово для принятия вашего сиятельства; и дом отоплен, и обоз должен сегодня туда приехать.

Князь. — Хорошо... Ты останешься здесь и сдашь квартиру... Нынче, часа через два, мы едем; вели укладывать карету.

Управитель. — Слушаю-с! Да что, ваше сиятельство, изволили так на Москву прогневаться?..

Князь.—Не твое дело рассуждать, дурачина... [93]).

Управитель.—Слушаю-с, ваше сиятельство!..

Таким же тоном беспрекословности князь умеет говорить и с своей женой, и в этом его разговоре с женой виден поместный владыка: «Я ваш муж—и теперь попробую приказывать; одним словом, мы нынче едем в подмосковную, а как только будет можно, то оттуда

[93]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. III, стр. 350.

в симбирскую деревню... запру вас в степной деревне, и там извольте вздыхать, глядя на пруд, сад, поле и прочие сельские красоты...» [94]).

На любовь к жене и вообще на свои отношения к людям князь Лиговский смотрит под углом всепокоряемости капитала: когда Юрий рассказывает князю об измене любимой женщины ему, Юрию, и когда княгиня, догадавшись, что эта, изменившая Юрию женщина,—она сама, говорит Юрию: «Но, может быть, она нашла человека еще достойнее вас».

Юрий отвечает лаконично, намекая на ее мужа: «Он стар и глуп»; тогда спрашивает князь: «Ну, так очень богат и знатен?» Юрий отвечает утвердительно: «Да;»—после этого утверждения Юрия, князь опять берет слово, в котором он особенно подчеркивает, что богатство и знатность прежде всего, — они покрывают все недостатки, в том числе старость и глупость: «Помилуйте,—говорит он—да это нынче главное! ее поступок совершенно в духе века» [95]).

Любовь своей жены князь Лиговский думает возбудить опять через посредство своего капитала, так он искренно говорит об этом Юрию: «за каждую ее ласку я готов дать десять тысяч» [96]); но когда он узнает о любви Юрия к его жене и подозревает последнюю в ответном чувстве, — он разражается градом упреков материального характера, обнажая этим свои под-

---

[94]) Ibid, стр. 351.
[95]) Ibid, стр. 332.
[96]) Ibid, стр. 326.

ходы к сердцу жены,—обращаясь к ней, он говорит: «вы не умели ценить этого, сударыня... Чего я не делал?.. Надобны бриллианты—и бриллианты являются; бал — и бал готов; коляски, кареты, шали, шляпы... Я для вас разорялся, сударыня» [97]).

Дмитрий Петрович, отец Юрия, вполне одобрительно относится к князю и, повидимому, разделяет его взгляды вообще,—он так отзывается о князе: «Он человек пречестный и жену обожает, старается ей угодить во всем; только пожелай она чего, — на другой же день явится у ней на столе... Все ее родные говорят, что она счастлива, как нельзя более» [98]); последние слова о счастье Веры, жены князя, подчеркивают влечение Дмитрия Петровича к знатности и богатству; это влечение к богатству—болезнь не только Дмитрия Петровича, князя Лиговского и Веры, но и всего их класса, к которому они принадлежат и даже больше—болезнь всего общества, базирующегося на капитале и в этом отношении весьма знаменательны слова Юрия: «Миллион! Да тут не нужно ни лица, ни ума, ни души, ни имени: господин миллион—тут все» [99]).

Таким образом, все драмы Лермонтова имеют непосредственное отношение к общественности своего времени; правда, в них наряду с элементами социальности очень силен элемент автобиографический, и в лице многих героев драм фигурирует сам поэт, но это еще более усили-

---

[97]) Ibid, стр. 350—351.
[98]) Ibid, стр. 324.
[99]) Ibid, стр. 327

вает протестантизм Лермонтова против того привилегированного, сословно-дворянского класса, к которому он принадлежал.

Это позволяет нам сказать, что драматургическое творчество Лермонтова не обладает характером эстетической созерцательности, так как оно вплотную подошло частью к жизни и ее сумеркам самого поэта, частью к жизни русской мрачной общественности того времени,—в этом-то и заключается их социальная ценность и значение.

ГЛАВА IV.

ТРАГЕДИЯ «ИСПАНЦЫ». 1830 г.

(Источники).

Литература, как часть истории культуры, всегда имела международное значение; литературные влияния в интернациональном масштабе никогда не будут изжиты и всегда будут занимать внимание исследователя. Заимствование не унижает писателя и не свидетельствует о каком-либо минусе его таланта. Вспомним по этому поводу слова Гёте: «Я советую—говорил он Эккерману — браться за сюжеты уже обработанные... потому что каждый видит и располагает вещи по своему, на свой собственный манер» [100]).

При этом не забудем и закона литературной преемственности, тесно связанной с классовой психологией, ибо и само творчество художника есть продукт определенной социальной среды.

Эту формулу не трудно применить к об'яснению появления в творчестве Лермонтова драмы «Испанцы»: существовало предание о том, что фамилия Лермонтовых происходила от испанского владетельного герцога Лермы, это предание было известно и Михаилу Юрьевичу; оно задело его воображение, которое и остановилось на Испа-

[100]) Разговор 15 сентября 1823 г.

нии, в которой молодой драматург видел родину своих предков и воображал, что и в нем течет благородная испанская кровь [101]); родовое, а вместе с тем и классовое влияние, следовательно, здесь налицо. Добавим к этому еще, что Лермонтова занимает в этой драме вопрос об отношениях знати к простому народу, но этот вопрос он преломляет через свою дворянскую «призму».

План к трагедии «Испанцы» сконструировался у Лермонтова не сразу, ему предшествовал ряд набросков, литературных эскизов, которые показывают как зрела постепенно творческая мысль молодого драматурга; приведем эти наброски полностью.

«Сюжет. 1) В (Парме) Испании у матери дочь увез в дурной дом обманщик, хотя служащий при инквизиции, который хочет обмануть после и другую сестру. Любовник первой, за которого не хотели отдать, ибо у него нет многих благородных предков, узнает происшествие, когда сидит с друзьями. Он спасает жида от инквизиции прежде. Жид и говорит, что ее увезли. Он клянется живую или мертвую привезти. Жид ему помогает ее найти. Он находит—ему злодей не отдает. Он ее убивает и уносит. Злодей не мешает, ибо сам боится, чтоб не узнали похищения. Злодей идет к матери. Приносит тот свою любезную мертвую. Его схватывают, спрашивает полиция. Входит злодей. Обвиняемый бросается к нему на шею, целует и кинжалом колит в сердце. Его ведут казнить.

2) Когда испанец вынимает портрет своей любезной, жидовка отвращается, и он говорит: «вот что значит

---

[101]) В и с к о в а т о в, Лерм. Жизнь и творчество. (Соч. т. 6), стр. 56

женщина, она не может видеть лица, которое не уступает ей в красоте».—После он, видя, что она огорчилась, тут же спрашивает: что он должен дать ей, чего она хочет?— Она говорит: «чего я хочу, того ты не можешь мне дать!»—и уходит. Он: «она только желает и молчит; а как многие требуют невозможного от нас!» (Во второй сцене у жида. Действие IV).

3) В первом действии моей трагедии молодой испанец говорит отцу любовницы своей, что благородные для того не сближаются с простым народом, что боятся, дабы не увидали, что они еще хуже его. В том же действии испанец говорит: «что такое золото, которое мое может сделать счастье, ибо без него не могу обладать моей любезной? — Металл, как другой! Верно, бог не дал ему этого преимущества, коего многие люди не имеют».

4) Действующие лица: Дон Альварец — отец. Немного бедный, но гордый дворянин, но добрый.—Донна Мария— мачеха Эмилии, причудливая, капризная, глупая женщина.—Эмилия—дочь (не от Марии) Альвареца. Любит и любима Фернандом.—Фернандо—молодой испанец, воспитанный в доме Альвареца. — Патер Соррини—итальянец, хитрый, богатый иезуит.—Моисей—жид. — Ноэми — дочь его.—Испанцы, праздношатающиеся.—Жиды и жидовки.— Слуги.

(Действие в Кастилии).

5) В первом действии так начинается: Мачеха с Эмилией идут в церковь. Фернандо тут. Эмилия из-под мантильи роняет записку, где она говорит, что если Альварец ему станет что-нибудь говорить, то чтоб он не горячился.

Тут приходит Альварец и говорит ему, что хотя прежде он обещал за него выдать дочь, но теперь не может, ибо имеет другие виды. Фернандо побочный сын (небогат) и прочее.

6) Когда я еще мал был, я любил смотреть на луну, на разновидные облака, которые в виде рыцарей с шлемами тесинлись будто вокруг нее, будто рыцари, сопровождающие Армиду в ее замок, полные ревности и беспокойства.

В первом действии моей трагедии Фернандо, говоря с любезной под балконом, говорит про этих, про луну и употребляет предыдущее сравнение [102]).

Дальше приведен монолог (действие I, сцена II, стихи: 544—569) с вариантами некоторых стихов.

Из всех этих литературных эскизов основным надо считать первый, потому что он обнимает приблизительно все содержание трагедии, — остальные (от 2-го по 6-й) имеют исключительно эпизодический характер.

Отметим здесь характерную черту творчества Лермонтова со стороны приема: сначала набрасывается в общих чертах сюжет, затем также в общих чертах набрасываются отдельные сцены без соблюдения особой систематики; иногда, как в данном случае, приводятся штрихи характеристик некоторых действующих лиц.

В этих предварительных литературных эскизах Лермонтов чрезвычайно похож на Шиллера, для этого достаточно вспомнить планы последнего к трагедиям: „Дмитрий Самозванец", «Варбек», «Мальтийские рыцари», «Потерян-

[102]) Соч. Лермонтова, акад. изд., стр. 362—363 (примечания).

ные дети» [103]), где к весьма подробным планам прилагаются иногда эскизы отрывочного характера. После выяснения основного сюжета с помощью указанных литературных эскизов, Лермонтов обращался к соответствующим литературным источникам, в зависимости от которых и слагалась архитектоника его трагедии.

Таким образом и нам предстоит установить сначала эти литературные источники драмы «Испанцы»; в общих чертах это уже сделано в ученой литературе о Лермонтове, но сделано весьма примитивно: или просто указаны произведения того или иного автора, повлиявшего на создание указанной драмы, или в лучшем случае указываются сходные мотивы; причем в указаниях на влияния отсутствует какая-либо систематика. Эти соображения заставляют нас вновь пересмотреть весь вопрос в его целом о литературных влияниях на драму «Испанцы».

Несмотря на то, что большинство исследователей (Висковатов, Дюшен, Котляревский) указывают, главным образом, на следующие произведения, как на основные источники трагедии «Испанцы»: Шиллера—«Разбойники» и «Коварство и любовь», Лессинга — «Натан Мудрый», В. Гюго—«Эрнани»,—мы, не отрицая некоторых из этих источников, должны во главе их поставить другое произведение, как основное, а их назовем не основными, а источниками эпизодического характера. Таким основным источником траг. «Испанцы» будет трагедия того же Шиллера — «Дон-Карлос», по сюжетной и композиционной канве которой Лермонтов сконструировал свою драму.

---

[103]) Соч. Шиллера (изд. Гербеля 1884 г.), т. 2, стр. 230—253.

Местом действия обеих трагедий («Дон-Карлос»—Шиллера и «Испанцы»—Лермонтова) служит Испания. В динамических соотношениях действующих лиц этих трагедий наблюдается сходственный параллелизм такого порядка: Король Филипп в своих действиях и поступках аналогичен Дон-Альварецу, Дон-Карлос—Фернандо, Доминго—Соррини, королева Елизавета Валуа—Эмилии, великий инквизитор королевства—Доминиканцу.

Переходя к текстам трагедий, заметим, что наше внимание будет останавливать в них не только дословная передача, как подражательный примитив, но и родственный, иной раз значительно варьированный творческой фантазией мотив; к такого рода варьированным мотивам принадлежит беседа короля с Карлосом, соответствующая беседе Дон-Альварецa с Фернандо; целевые намерения бесед различны, но психологический тон отношений отцов к детям однороден: откровенная вражда у того и другого налицо, особенно ярко выражается она в той фразе, где и Филипп и Альварец гонят от себя Карлоса и Фернандо:

181. Альварец.—Вон! вон скорей из дома моего...
Philipp.—Geh aus meinen Augen [104]).

Однороден и финал обеих бесед: «дети» возмущены «отцами», — Карлос и Фернандо выходят из себя, о чем говорят и ремарки этих мест в трагедиях:

---

[104]) «Прочь с глаз моих!» Перевод М. Достоевского, помещенный в полном собр. соч. Шиллера, изд. 6-е, Гербеля, т. I, стр. 138—231.

[104]) «Don Karlos Infant von Spanien». Von Fr. Schiller, стр. 37. Leipzig. Bibliographisches Institut.

«Karlos aûsser sich» (42 стр.), Фернандо — убегает в бешенстве (8 стр.); и именно эта возбужденность вырывает у обоих молодых людей угрожающие фразы:

«Karlos.—O jetzt umringt mich, gute Geister!» *) (42 стр.).

196. «Фернандо.—О ад и небо!.. ну, прощай!..
Но бойся, если я ретусь на что-нибудь».

Герои трагедий Дон-Карлос и Фернандо по существу не являются детьми своих отцов, ибо первый по признанию Доминго чужой для Филиппа (4 вых. III д.), а второй по рассказу Алвареца самому Фернандо просто приёмыш.

Еще более знаменательно другое обстоятельство:

Маркиз в своём аллегорическом рассказе королеве о любви к ней Дон-Карлоса (4 вых. I дейст.) называет последнего — Фернандо:

«Des mächtigen Pietro Schwestersohn
Fernando, ûnd die göttliche Mathilde,
Colonnas Tochter, waren aûsersehn,
Dies schöne Band der Einigkeit zû knüpfen». (21 стр.).

Возможно, что этим именем и воспользовался для своей трагедии Лермонтов.

Заметим, что эта аллегорическая история любви Карлоса к королеве варьирована, вероятно, Лермонтовым в рассказе Алвареца Соррини об увлечении Фернандо Эмилией (д. I, сц. 1-я) и в рассказе самого Соррини Эмилии об опасностях любви Фернандо (361—399 ст.).

*) «Карлос.—Так помогайте-ж вы мне духи неба!»
Пер. М. Достоевского.

И Карлос и Фернандо считают себя несчастными:

«Ich, Sohn des Unglücks, zeige mich... *) (51 стр.).

говорит про себя Карлос принцессе; так же говорит о себе и Фернандо:

«В страданьях жизнь—я в них живу, я к ним привык...»
(1566 ст.).

Свидание Карлоса с королевой (1 д., V вых.), соответствующее свиданию Фернандо с Эмилией, может быть названо только общим местом, так как Лермонтов в тот же самый мотив вложил другое содержание, и это по существу спорное место можно бы было легко опустить, если бы не было здесь присутствия двух точек соприкосновения, из которых одна служит финалом свидания, завершающегося в обеих трагедиях появлением нового лица, которое и является нарушителем свидания.

Первой точкой соприкосновения служит речь Карлоса о принадлежности ему и только ему сердца королевы:

«Sie waren mein—im Angesicht der Welt
Mir zugesprochen von zwei grossen Thronen,
Mir zuerkannt von Himmel und Natur...» **) (24 стр.).

То же или почти то же говорит Фернандо Эмилии:

«. . . . . так, Эмилия,
525. Мы созданы небесным друг для друга;

*) «Я сын несчастья...»

**) «Моей вы были—перед целым светом
Мне отданы союзом двух держав,
Моею признаны и небом и природой...» *М. Д.*

Ты всё для сердца этого,—и бог
Не так жесток, чтоб всё отнять
У человека...»

Вторая точка соприкосновения обеих трагедий — это почти одинаковое реагирование с небольшой вариацией на появление неожиданного нарушителя свидания:

Marquis (eilt aus der Allee)—«Der König!»
Königinn.—«Gott!»
Marquis.—«Hinweg! Hinweg aus dieser Gegend, Prinz!»
Karlos.—«Ich bleibe!.. *) (28 стр.).

Так же нарушается и свидание Фернандо с Эмилией:

605. Фернандо—«... Полночь... прости!.. Но что за шорох?
(Молчанье). Мы пропали!
Я позабыл калитку затворить...
Беги!.. Беги!..»
Эмилия.—«Спаси нас, царь небесный!..»
(Уходит на балкон и скрывается).
Фернандо (вынимает шпагу)—«Кто там?.. заплатишь дорого
За это любопытство мне!»

Появляется Моисей. Таким образом нарушителями свиданий соответственно обеим трагедиям являются Король и жид Моисей, с их появлением свидания обрываются.

Слова признания Карлоса, обращенные к принцессе Эболи, напоминают такие же слова «из сердца» Фернандо к Эмилии:

*) Маркиз (выбегая из аллеи)—«Король!»
Королева.—«О, боже!»
Маркиз.—«Скорей, бегите, принц!..»
Карлос.—«Я остаюсь...»

Karlos—... «Sieh, Mädchen, sieh, ich habe keinen Freund
Auf dieser Welt, als Dich allein. Einst warst mehr
Du mir so gut...» *) (141 стр.).

520. Фернандо—... «Вообрази,—лишь ты одна на свете
Сказала мне «люблю»; тебе одной
Я поверял все мысли, все желанья;
Ты для меня родня, друзья — ты все мне!..».

Карлос относится отрицательно и враждебно к духовнику короля—Доминго, так же как и Фернандо к патеру Соррини,—здесь полная аналогия, для которой не требуется никаких текстуальных доказательств [105]).

Сцена, в которой Фернандо закалывает Эмилию (ст. 2154 — 2235), а также и последующие сцены — появление Фернандо с трупом Эмилии у Альвареца, его борьба с представителем инквизиции и патером Соррини (ст. 2480 — 2711), несомненно, навеяны сценой появления короля с грандами перед Карлосом сейчас же после убийства маркиза (V действ., 4 вых.). Ситуация у Лермонтова несколько видоизменена: аттрибутом трагической борьбы служит у Шиллера труп маркиза, у Лермонтова—труп Эмилии, гранды распылены у Лермонтова на слуг, Доминиканца и Соррини, отсюда вообще следует вариация самого мотива этих сцен; но тем не менее и в этой Лермонтовской вариации возможно найти несколько мотивно и текстуально сходных, заимствованных у Шиллера, мест.

*) Карлос.—«Видишь ли, здесь нет,
Кроме одной тебя, нет больше друга
На всем огромном свете у меня,
Ты прежде так меня любила...“

М. Д.

[105]) См. особенно в «Д.-Карлосе», I вых. I-го действия.

Прежде всего необходимо отметить, что и Дон-Карлос и Фернандо находятся в положении нападающих; первый имеет в руках обнаженный меч, второй кинжал; сходство атрибутивного свойства; гранды с обнаженными мечами готовы броситься на Карлоса, слуги с оружием — на Фернандо; Карлос в этот момент повелительно обращается к грандам:

«Steckt Eure Schwerter ein! Was wollt Ihr?..*) (стр. 168).

Фернандо обращается в тот же момент к вооруженным слугам с аналогичным по смыслу восклицанием:

2228. «Ни с места вы, рабы!..»

Король останавливает грандов от нападения на Карлоса, Соррини останавливает слуг от нападения на Фернандо:

König.—«Tretet alle zurück. Wovor erzittert Ihr?.. **) (169 стр.).

2235. Соррини.—«Оставьте! Иначе хочу я сделать».

Обращаясь к трупу маркиза, Карлос говорит:

«Blutender, vergib, dass ich vor solchen Ohren es entweihe! ***) (169—170 стр.).

Фернандо так же обращается к трупу Эмилии и говорит:

2522. «Ты мне простишь? Не правда-ли, мой ангел? Я спас тебя!..

*) «Мечи в ножны! чего хотите вы?»

**) «Посторонитесь все. Чего боитесь?»

***) «Прости, окровавленный прах! прости,
Что подвиг твой пред этими ушами
Разоблачаю я».

И опять в том же обращении к грандам Карлос говорит:

«...Habt Ihr Thränen?
Fliszt Blut, nicht glüend Erz, in Euern Adern? *)
(171 стр.).
Geht hierher...».

Фернандо, оставленный Альварецом наедине с трупом Эмилии, говорит:

2518. «...Вы, стены,
Смотрите на Эмилию мою
И плачьте, если можете вы плакать!»

Финал этой сцены аналогичен в обеих трагедиях, — и Карлос и Фернандо добровольно бросают оружие и отдаются в руки своих врагов:

Karlos.—«...Hier ist mein Schwert, Sie sind
Mein König wieder» **) (171 стр.).

Так же поступает и Фернандо: он, неудачно ранив Соррини, бросает кинжал на землю и говорит:

2697. «Прочь, неверный металл!»

И несколько дальше он, уже обезоруженный, обращается к представителям инквизиции:

2708. «Не бойтесь, я не стану вырываться».

---

*) «Когда у вас есть слёзы, если в жилах
У вас не раскалённое железо,
А кровь течёт,—сюда, сюда, взгляните».

**) «Вот меч мой. Вы, вы снова мой король».

Та роль, которую играет в трагедии «Дон-Карлос» духовник короля—Доминго, вполне аналогична роли патера Соррини в трагедии «Испанцы»; выше уже было указано на характер отношений, установившихся между Доминго и Карлосом и параллельно к ним между Соррини и Фернандо; и в этом же отношении весьма характерны сходные отзывы патеров об их молодых противниках:

Domingo.—«... Er ist stolz auf seine Freiheit,
des Zwanges ungewohnt, womit man Zwang
zu Kaufen sich bequemen musz—Taugt er
auf unsern Thron? Der kühne Riesengeist
Wird unsrer Staatskunst Linien durchreiszen» *)
(58—68 стр.),

208. Соррини.—«Повеса он большой и пылкий малый,
С мечтательной и буйной головой;
Такие люди не служить родились,
Но всем другим приказывать...»

Оба патера основывают свою вражду к Карлосу и Фернандо на заботах о церкви и троне:

Domingo.—«... Andre Sorgen nagen
an meiner Ruhe, Sorgen für den Thron,
für Gott und seine Kirche—Der Infant
(ich kenn'ihn—ich durchdringe seine Seele)
hegt einen schrecklichen Entwurf — Toledo —

*) Доминго.—«Он свободу любит,
Он к рабству не привык, которым рабство
Купить он может только... На испанский
Престол едва ли он годится. Этот
Гигантский дух все путы разорвёт,
Все наши планы... ».

den rasenden Entwurf, Regent zu sein,
und unsern heil'gen Glauben zu entbehren» *) (68 стр.).

217. Соррини.—«... А что он сделал, должно ли мне знать?
Быть может, против церкви или короля,
Так мне не худо знать... ».

Для своих коварных целей оба патера привлекают в качестве сотрудницы женщину: Доминго принцессу Эболи, Соррини—Донну Марию, мачеху Эмилии.

Оба патера питают большую страсть к золоту и верят в его силу, повидимому, больше, чем в силу бога, которому они служат:

Domingo.—«... Gold vermag zwar viel» **) (74 стр.).

Лермонтов развивает эту мысль шире:

763. Соррини.—«... Что значит золото? Оно важней людей
Через него мы можем оправдать
И обвинить; через него мы можем,
Купивши индульгенцию,
Грешить без всяких дальних опасений
И не смотря на то, попасть и в рай.

*) Доминго.—У меня довольно других забот, грызущих мой покой,
Забот о троне, боге и о церкви.
Инфант—насквозь его я вижу; я
В его душе читаю страшный план,
Задумал герцог, план безумный, дерзкий,
Регентом сделаться и отложиться
От нашей веры триединой...

**) Доминго.—Ведь золото чего не может сделать... ».

Трагический финал обеих пьес один и тот же: герои этих трагедий Карлос и Фернандо попадают в руки «священной» инквизиции (V д. 10 и 11 вых. «Д.-К.»); предателями их являются: для первого король, для второго патер Соррини; роль великого инквизитора здесь вполне аналогична роли Доминиканца, приятеля Соррини; криминальной причиной, завершающей трагическую борьбу, таким образом, является у Шиллера любовь Карлоса к королеве Елизавете Валуа, у Лермонтова любовь Фернандо к Эмилии.

Теперь остается отметить только некоторые эпизодические сходства обеих трагедий; имя «Доминго» в одном месте мелькает в «Испанцах»:

487. Эмилия—«Ах, ах! святой Доминго, помоги!»

Не есть ли это пародирование шиллеровского «Доминго», ибо если это святой, то почему же непременно Доминго? Но это во всяком случае только гипотетическая предпосылка, как и другое сходство топографического характера: королева предполагает отправиться в Мадрид (1 д. 3 вых.), туда же думает направиться и мачеха Эмилии (стихи 1368—1371), хотя целевые намерения их различны.

Ко всему сказанному о влиянии траг. «Дон-Карлос» Шиллера на траг. «Испанцы» Лермонтова добавим еще одно побочное соображение: не потому ли, отчасти, эта трагедия Шиллера остановила внимание Лермонтова, что в ней упоминается имя его предка—испанского владетельного герцога Лермы, который представлен в Шиллеровской трагедии человеком, рыцарски благородным, кото-

рого можно частично сопоставить с благороднейшим по духу маркизом Позой?

Все эти сопоставления говорят за то, что основным источником Лермонтовской трагедии «Испанцы» была действительно трагедия Шиллера «Дон-Карлос». Отсюда списаны действующие лица и заимствованы главнейшие положения трагедии; к тому же обе трагедии имеют одинаковую развязку трагической борьбы.

Остается рассмотреть эпизодические источники и прежде всего трагедии того же Шиллера: «Разбойники» и «Коварство и любовь». Остановимся пристально на первой.

Несмотря на то, что почти все исследователи особенно сильно настаивают на авопросе о влиянии трагедии Шиллера «Разбойники» на трагедию Лермонтова «Испанцы», после внимательного сравнительного рассмотрения обеих трагедий, результат получился обратный: в обеих трагедиях есть только родственные мотивы и нет ни одного строго-текстуально близкого места; этих родственных мотивов обеих трагедий мы насчитываем всего четыре, причем два из них у Лермонтова варьированы; к этим четырем мотивам добавим еще одну точку соприкосновения этих трагедий: духовное родство героев трагедий—Моора («Разбойники») и Фернандо («Испанцы»); в обозрении мотивов и начнем с них.

I. Моор отрицательно относится к патеру, как и Фернандо к патеру Соррини; это отношение еще можно более обобщить их враждебными отношениями к представителям алтаря вообще.

Патер грозит Моору колесованием, говоря ему, что если он сдастся, то правосудие «drückt das Aûge bei der

Hälfte deiner Verbrechen zu, und lässt es—denck doch! und lasst es bei dem Rade bewenden» *) [106]).

Патер Соррини грозит Фернандо страшными пытками инквизиции:

2239. Соррини.—«... Отомщу-ж ему,
Сожгу его, сдеру с живого кожу,
Сорву железом ногти, исщиплю
Горячими щипцами, на гвоздях
Его ходить заставлю, медь кипящую
Волью безумцу в горло и упьюсь,
Упьюсь, как сладким нектаром,
Его терзаньем, вздохами и визгом!.. ».

Моор произносит целую речь, направленную против духовенства вообще и, конечно, против стоящего перед ним патера:

Moor.—«Hörts ihr's wohl? Habt ihr den Seufzer bemerkt? Steht er nicht da, als wollte er Feuer vom Himmel auf die Rotte Korah herunter beten, richtet mit einem Achselzucken, verdammt mit einem chrzistlichen Ach! — Kann der Mensch denn so blind sein? Er, der die hundert Augen des Argus hat, Flecken an seinem Bruder zu spähen, kann er so gar blind gegen sich selbst sein?—Da donnern sie Sanftmuth und Duldung aus ihren Wolken, und bringen dem Gott der Liebe Menschenopfer wie einem feuerarmigen Moloch — predigen Liebe dos Nächsten, und fluchen den achtzigjahrigen Blinden von ihren Thüren hinweg:—

---

*) «... Закроет око на половину твоих преступлений и ограничится — подумай только! — ограничится одним колесованием.
М. Д.

[106]) Fr. von Schiller, Sämtliche Werke. Drittes Bändchen. 1822 г. 110 стр. Stuttgart und Tübingen, 1822 г. «Die Räuber».

stürmen wider den Geiz und haben Peru um goldner Spangen willen en tvölkert und die Heiden wie Zugvieh vor ihre Wagen gespannt". *) (111—112 стр,).

И несколько дальше — «O über euch Pharisäer, euch Falschmünzer der Warheit, euch Affen der Gottheit! **) (112 стр.).

Свою обвинительную речь Моор кончает фразой изгнания: «Schafft ihn aus meinen Augen! ***) (113 стр.).

В таком же духе произносит свои обвинительные тирады против духовенства и Фернандо:

1999. «Монаху, можно человека
Невинного предать кровавой пытке...
И сжечь за слово на костре, и под окном
Оставить с голоду погибнуть, для того,
Что нет креста на шее бедняка
120?. Есть дело добродетели великой!

*) Моор.— «Слыхали ль? Заметили ль его вздох? Взгляните— он стоит, как будто хочет созвать все огни небесные на шайку нечестивых, осуждает пожатием плеч, проклинает одним христианским вздохом. Неужели человек может до того ослепнуть! Он, у кого есть сто аргусовых глаз подмечать пятна на своем брате, может ли он стать до того слепым к самому себе? Громовым голосом проповедуют они смиреномудрие и терпение, а сами богу любви приносят в жертву людей, как огнерукому Молоху; научают любви к ближнему и гонят с проклятиями восьмидесятилетнего слепца от своего порога; горячо восстают против скупости, а сами опустошили Перу за золотые слитки и запрягли язычников, будто скотов, в свои колесницы...»

**) «О, вы фарисеи, вы исказители правды, вы обезьяны божества!..»

***) «Прочь с глаз моих!»

Обращаясь к Доминиканцу, Фернандо спрашивает:

2627. «Разве бог велел.
Вам жечь людей?»

Указывая представителям инквизиции на труп Эмилии, Фернандо говорит им:

2576. «. . . . . посмотрите:
Она святей, чем все святые ваши!
Своею кровию она купила рай,
А ваши—кровию других мечтают
Его купить...

И заканчивает это сравнение также фразой изгнания, как и Моор:

2580. «... Прочь! прочь отсюда!

II-й мотив: Патер призывает разбойников схватить Моора, с такого же рода призывом обращается к слугам и Соррини:

Pater.—«...Frisch also! Bindet ihn, und seid frei!» *)
(114 стр.).

2675. Соррини.—«Служители! еретика схватите
Сейчас и волосы из рук его
Нечистых вырвите; канатами свяжите
Преступника!..».

III-й мотив: Моор жалуется на свое сиротство, Фернандо так же:

Moor.—«Die ganze Welt Eine Familie und ein Vater dort oben—Mein Vater nicht—Ich allein der Verstossene, ich allein ausgemustert

*) Патер.—«Смелей! Свяжите его и перед вами свобода!»

aus den Reihen der Reinen — mir nicht der süsse Name Kind—nimmer, mir der Geliebten schmachtender Blick—nimmer, nimmer des Busenfreundes Umarmung» *). (127 стр.).

111. Фернандо.—«Так, так совсем, совсем забытый сирота!..
В великом божьем мире ни одной
Ты не найдешь души себе родной!..
Питался я не материнской грудью
И не спал на её коленях. Чуждый голос
Учил меня родному языку
И пел над колыбелию моей».

На своё сиротство жалуется Фернандо и Моисею:

1056. Фернандо (Моисею).—Что сказал ты, иноверный?
Отчизна, родина—слова пустые для меня,
Затем, что я не ведаю цены их.
Отечеством зовется край, где наши
1060. Родные, дом наш и друзья;
Но у меня под небесами
Нет ни родных, ни дома, ни друзей...»

IV-й мотив: рассматривание портретов с краткими характеристиками самих оригиналов:

Amalia.—«...Er war der Stammvater des gräftlichen Hauses, und erhielt den Adel vom Barbarossa, dem er wider die Seeräuber diente»...

Moor.—«Dieser ist's!».

Amalia.—«Ein vortrefflicher Mann!»

*) Моор.—«Целый свет — одно семейство; но отец его не мой отец. Я один отчужденный, я один изгнанный из среды праведных; нет для меня сладкого имени сына; нет для меня тающих взоров любви; нет, нет для меня жарких об'ятий друга».

Moor.—«Vater, Vater! Vergib mir! Ja ein vortrefflicher Mann! Ein göttlicher Mann!» *) (143 стр.).

Альварец подходит с Фернандо к своим фамильным портретам и, указывая на них, говорит:

130. «Вот этот, здесь, мой первый предок, жил
При Карле Первом, при дворе, в благоволеньи
У короля; второй при инквизиции
Священной был не в малых людях;
Вот тут написано, что сделал он:
Три тысячи неверных сжег и триста
В различных наказаниях замучил...
Вот третий здесь, в военном одеяньи,
С пером на шляпе красным, и с усами:
Вторым служил на флоте он и утонул
В сраженьи против англичан проклятых».

К этим четырем Шиллеровским мотивам, оставившим след в Лермонтовской трагедии «Испанцы», добавим еще один Шиллеровский «штришок», перенесённый Лермонтовым в свою трагедию,—это употребление слова «крокодил», вложенного в уста Фернандо (Неизвестный): в обращении к Соррини:

2147. «Меня ты не обманешь, крокодил».

---

*) Амалия.—...«Это родоначальник графского дома: он получил дворянство от Барбароссы, за отличие в делах против пиратов»...

Моор.—«Вот он!»

Амалия.—«Редкий человек!»

Моор.—«Батюшка, батюшка, прости меня! Да это был редкий человек! Божественный человек!»

Имя этого животного вложено Шиллером в негодующее восклицание Моора:

Moor.—„Menschen, Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut!“ *) (46 стр.).

Этим и ограничивается влияние трагедии Шиллера «Разбойники» на трагедию Лермонтова «Испанцы».

Следующая трагедия Шиллера «Коварство и любовь» также относится, как уже было указано, к источникам эпизодического характера; отсюда, несомненно, перенесён ряд сходных положений и текстуально близких мест в трагедию «Испанцы».

Из текстуально близких мест укажем на отдельное место монолога Фердинанда в четвёртой сцене 4-го акта:

Ferdinand.—Richter der Welt! Fordre sie mir nicht ab! Das Mädchen ist mein. Ich trat dir deine ganze Welt für das Mädchen ab, habe Verzicht gethan auf deine ganze herliche Schöpfung. **) (113 стр.).

Приблизительно так же требует Фернандо у Соррини Эмилию:

2179. Фернандо.—« . . . . . А! Соррини!
Она моя ... и честь ее моя.
Когда-б ты дал мне тысячу миров
За эту девушку, я-б их отвергнул все!»

*) Моор.—«Люди! люди! лживое коварное отродье крокодилов!»

**) Фердинанд.—«Всевышний судия! Не отнимай у меня ее! Эта девушка моя. За нее я уступил тебе всю твою вселенную, отрекся от всего твоего дивного создания».

Сцена защиты Фердинандом Лунзы от его отца, президента (7 сц. 2 д.) напоминает сцену защиты Фернандо Эмилии от патера Соррини:

Präsident (zu den Gerichtsdienern, seinen Orden entblössend).—«Legt Hand an im Namen Herzogs! — Weg von der Mätze, Junge!» *) (70 стр.).

2224. Соррини.—« ... Слуги, эй!
Схватите, бейте, режьте наглеца!».

Präsident (zu den Gerichtsdienern)—... «Muss ich es noch einmal sagen? » **).

2227. Соррини (к слугам)—«Что же вы!»

Ferdinand.—«... Wer will was?» ***) (Er zieht den Degen sammt der Scheide, und werht sich mit dem Gefäss).

2226. Фернандо (с кинжалом).—«Ни с места!»
(Все останавливаются).

Ferdinand.—«Tod und alle Teufel! Ich sage: Zurück, Noch einmal! Haben Sie Erbarmen mit sich selbst! Treiben Sie mich nicht aufs Aeusserste, Vater!» ****) (71 стр.).

2228. Фернандо.—«Ни с места вы, рабы!..».
(Соррини). В последний раз, в виду небес и ада:
2230. Отдашь ли мне ее?»

---

*) Президент (к полицейским, показывая им орден).—«Берите их именем герцога! Прочь от этой потаскушки, мальчишка!»

**) Президент... (к полицейским).—«Что вам сказано?»
(Перевод ††† неизвестного из изд. Гербеля, т. 2). П. 1884 г.

***) Фердинанд—... «Кто смеет?» (Выхватывает шпагу вместе с ножнами и защищается эфесом).

****) Фернандо.—«Прочь, черти! Говорят вам, прочь! Еще раз—пожалейте себя! Не доводите меня до крайности, батюшка!»

Ferdinand (drückt einen Gerichtsdiener weg, fasst Luisen mit einem Arm, mit dem andern zuckt er den Degen auf sie). —«Vater, Eh' Sie meine Gemahlinn beschimpfen, durchloss' ich sie — Bestehen Sie noch darauf?» *)

Герой «Испанцев» сначала так же грозит убийством своей возлюбленной, как и Фердинанд, но затем идет дальше последнего, — свою угрозу Фернандо приводит в исполнение:

2219. Фернандо.—«Узнай же клятву: мы стоим пред богом...
Живая или мертвая — она
Моя... Ты видишь?» (показывает кинжал).

И когда это не действует на Соррини, Фернандо убивает Эмилию:

2234. Фернандо—«О... так смотри сюда!»

(прокалывает ей грудь); в эту минуту все поражены; он подымает ее труп с полу и уносит сквозь удивленную толпу. Слуги хотят броситься вслед).

Фердинанд так же грозит еще отцу тем, что он распространит по столице историю о том, как он попал в президенты и, подобно Фернандо, уходит.

Сцена заканчивается одним и тем же аккордом в обеих трагедиях:

*) Фердинанд (отталкивает одного из полицейских, одною рукою обхватывает Луизу, а другою заносит над нею шпагу)—.«Батюшка! Я не позволю позорить моей супруги: я скорее заколю ее! Вы все еще настаиваете?»

Präsident (wie vom Blitz gerührt)—«Was ist das?—
Ferdinand! — Lasst sie legig!» *) (72 стр.).

2235. Соррини.—«Оставьте! иначе хочу я сделать».
(Он дрожит).

В отношении сходства положений укажем на сцену с бриллиантами (второй выход II-го действия): Герцог присылает своей фаворитке—лэди Мильфорд в качестве свадебного подарка бриллианты.

Lady (hat das Kästchen geöffnet, und fährt
erschrocken zurück) **) (42 стр.).

2426. Донна Мария... (открывает ящик стола и вынимает подарки Соррини; смотрит на них и кладет на место опять).

Обе женщины в результате отрицательно относятся к полученным ими подаркам; мотивы к такому отношению следующие: у первой — цена полученных ею бриллиантов расценивается трудом и кровью подданных герцога, у второй, — жемчуг Соррини расценивается муками пробудившейся совести за ее предательство по отношению к Эмилии:

Lady (steht auf heftig bewegt).—«Weg mit diesen Steinen-
sie blitzen Hollenflammen in mein Herz!..» ***) (44 стр.).

2427. Донна Мария—«... Нет, не могу я видеть этот жемчуг
И камни дорогие! — руки, пальцы
Мои дрожат, когда я их держу;

*) Президент (как громом пораженный)—«Что такое?»
Фердинанд!.. Оставьте ее!

**) Лэди (открывает шкатулку и отступает в испуге).

***) Лэди (встает в сильном волнении).—«Прочь эти камни!
Они жгут адским огнем мое сердце!»

Какая-то невидимая сила
Весь этот жемчуг превращает в слезы.
Прочь! Прочь!»

Выражение «ад и небо» заимствовано Лермонтовым у того же Шиллера:

Ferdinand.—«... Mein bist du und würfen Höll'und Himmel sich zwischen uns» *) (61 стр.).

195. Фернандо.—« О, ад и небо!.. ну, прощай!..»

Этими конкретными наблюдениями и ограничивается эпизодическое влияние трагедии Шиллера «Коварство и любовь» на трагедию Лермонтова «Испанцы».

Сильное влияние на трагедию «Испанцы» оказал и другой немецкий поэт—Лессинг своими драмами—«Натан Мудрый» и «Эмилия Галотти». Между действующими лицами трагедий—«Натан Мудрый» и «Испанцы» возможно установить сходственный параллелизм: Старый еврей Натан соответствует старому еврею Моисею, приемная дочь Натана Рэха — дочери Моисея — Ноэми, патриарх — частично патеру Соррини, Храмовник—Фернандо. Установим теперь более конкретно влияние отдельных мест драмы Лессинга «Натан Мудрый» на трагедию Лермонтова. Храмовник и Фернандо—оба оказываются братьями, любящими их девушек.—Рэхи и Ноэми; Натан спрашивает служку о брате Рэхи:

«Hiess nicht ihr Bruder
Conrad von Staufen?—und war Tempelherr? [107]) (170 стр.).

*) Фердинанд.—... «Ты моя, хотя-бы ад и небо встали между нами».

[107]) «У ней был брат храмовник? назывался Конрад Фон-Штауфен? («Натан М.». Перевод Викт. Крылова), стр. 319.

Сарра говорит Ноэми:

973. «Послушай, у тебя был брат;
974. Он старше был тебя...».

Обстоятельства, при которых была передана Рэхи Натану сходны с теми обстоятельствами, при которых был потерян Фернандо:

Nathan.—«Ihr traft mich mit dem Kinde zu Darun
Ihr wisst wohl aber nicht, dass, wenig Tage
Zuvor, in Gath die Christen alle Juden
Mit Weib und Kind ermordet hatten; wisst
Wohl nicht, dass unter diesen meine Frau
Mit sieben hoffnungsvollen Söhnen sich
Befunden, die in meines Bruders Hause
Zu dem ich sie geflüchtet, insgesammt
Verbrennen müssen» *) (167 стр.).

Сарра рассказывает Ноэми, при каких обстоятельствах был потерян ее брат:

975. «Бежа от инквизиции, отец твой
С покойной матерью его оставили
На месте том, где ночевали:

*) Натан.—«В Даруне вы отдали мне девочку; но верно
Не знаете, что в Гате христиане
Пред этим незадолго всех евреев
С детьми и женщинами истребили.
Не знаете, что в том числе погибли
Моя жена и семь цветущих бодрых,
И много обещавших сыновей,
Что в доме брата, где я их припрятал,
Они все вместе были сожжены».

В. К. (316 стр.).

Страх помешал им вспомнить это...
Быть может, думали они, что я
Его держала на руках... С тех пор
Его мы почитали все умершим
И для того тебе о нем не говорили».

Натан открывает Храмовнику, что тот брат Рэхи:

Tempelherr.—«Nicht mehr! Ich bitt',
Euch! — Aber Rechas Bruder? Rechas Bruder».
Nathan.—«Seid Ihr!».
Tempelherr.—«Ich? ich ihr Bruder?»
Recha.—«Er mein Bruder?.. »
Nathan—... «O meine Kinder! meine Kinder!
Denn meiner Tochter Bruder wär mein Kind
Nicht auch, — sobald er will? » *) (209—211).

Моисей открывает Фернандо, что он его сын и брат Ноэми:

2714. «Фернандо, ты—мой сын! недавно я
Узнал,—раввин мне об'явил...»

Но еще раньше Моисей об'явил об этом дочери:

1815. «Дочь, дочь! дочь! он нашелся!
Зачем теперь? Зачем так поздно он нашелся?
Твой брат... мой сын!.. сын!..

---

*) Храмовник.—«Довольно. Я прошу вас. Назовите.
Мне брата Рэхи: где он? кто он?»
Натан.—«Вы!»
Храмовник.—«Я брат ее?»
Рэха.—«Мой брат?»
Натан.—«О! О мои, мои вы дети оба. Как не видать
Мне сына в брате дочери моей,
Уж если сам он этого желает?». (В. К. 362—363).

Еще одна общая черта, которая в этой сцене попутно выясняется у Фернандо: он — подобно Храмовнику—христианин, о чем и говорит Моисей Ноэми: «он христианин!.. он твой брат! (1842)».

Рэха сначала недоверчиво относится к этому известию:

«Kann nicht sein! nicht sein! Sein Herz
Weiss nichts davon!.. » *) (210 стр.).

Ноэми так же не верит первому сообщению Сарры о том, что где-то есть у нее брат:

985. Ноэми.—«Ах, Сарра, Сарра, нет, он умер...
Увял он, как трава пустыни, и как цвет
Полей засохнул...».

Враждебное отношение Храмовника к патриарху вполне аналогично враждебному отношению Фернандо к патеру Соррини, что в особых текстуальных доказательствах не нуждается. Весьма характерно и другое обстоятельство: Патриарх так же враждебно относится к евреям, как и патер Соррини; в этой враждебной настроенности по отношению к евреям выявляется у обоих жестокость в характерах:

Patriarch.—„Dann wäre an dem Juden fördersamst
Die Strafe zu vollziehn, die päpstliches
Und Kaiserliches Recht so einem Frevel,
So einer Lasterthat bestimmen“ **) (140 стр.).

---

*) «О, нет, не может быть, иначе сердце брата
Отозвалось бы, знало бы об этом» (362 стр.).

**) Патриарх.—«Жида сейчас подвергнуть наказанью
Которым, за такое святотатство
И злодеяние, велят казнить
Законы императора и папы». (В. К. 289 стр.).

2718. Соррини—... «Да ты—еврей! ага!.. зачем ты здесь?
О, погоди! я и с тобою справлюсь».

Следует отметить еще одно место в драме Лессинга, которое Лермонтов просто перефразировал: служка говорит в конце своей речи, обращенной к Натану:

„ . . . . . Es hat mich oft
Geärgert, hat mir Thränen g'nug gekostet,
Wenn Christen gar so sehr vergessen konnten,
Dass unser Herr ja selbst ein Jude war" *).
(166 стр.).

Приблизительно то же говорит Ноэми:

887. «Как будто бы евреи уж не люди!
Наш род древней испанского, и их
Пророк рожден в Ерусалиме.».

Ко всему указанному о влиянии «Натана М.» на трагедию «Испанцы» добавим еще две общие для обеих драм черты: веротерпимость и сочувственное отношение обоих авторов к евреям.

Другая драма Лессинга — «Эмилия Галлоти» оказала несомненное влияние на трагедию Лермонтова «Испанцы» в сценах: похищение Эмилии, негодования отца и закалывание Эмилии, что доказывается опять сравнительным сближением соответствующих мест текстов трагедий.

*) «Частенько я-таки сердился, много
Я пролил слез об том, что христиане
Уж как-то слишком могут забывать,
Что сам господь спаситель был евреем».
(315 стр.).

Экспозиция сцены—похищение Эмилии—у обоих авторов почти однородна,—принц ждет и наблюдает, Соррини ждет и наблюдает:

Der Prinz.—„Dort kommt sie die Allee herauf. Sie eilt vor dem Bedienten her"...

Marinelli.—„So haben wir sie doch fürs erste" *)[168] (316 стр.).

1927. Соррини (подходит к окну).—«Да, кажется, я вижу пыль, ужели
Они сговорили все дело?
1934. Они, так точно! ближе под'езжают.
1940. . . . . Ну! схватили
Эмилию и тащут... Торжество
Victoria!..».

Мотив ожидания принца и уверенности Маринелли у Лермонтова слиты в монологе Соррини.

Дальше у Лессинга появляется Батиста с Эмилией:

Battista.—«Nur hier herein, gnädiges Fräulein» **).

У Лермонтова просто ремарка: (Вводят Эмилию)...

Emilia (ausser Athem)—«Ah! Ah! Ich danke ihm, mein Freund;—ich dank'ihm.—Aber Gott Gott! wo bin ich" ***) (317 стр.).

---

*) Принц.—«Она идет сюда по аллее, и спешит опередить слугу...»
Маринелли.—«Все же пока она наша». (Русский перевод П. Н. Полевого). 1882 г.

[168]) Lessing's gesammelte werke. 2 B. Leipzig. 1841 г. (316 стр.).

**) Батиста.—«Сюда пожалуйте».

***) Эмилия (едва переводя дух).—Благодарю вас, друг мой, благодарю. Но, боже, где я?»

1950. Эмилия.—«Где мой спаситель?.. Ах, отец Соррини,
Не вам-ли я обязана спасеньем?
Вознагради вас, боже, так, как я
Желала бы!.. О, мой спаситель!

Обе девушки рассказывают о нападении и просят их отпустить:

Emilia... Wir sind von Räubern unfern über fallen worden. Da kamen uns gute Leute zu Hülfe; — und dieser ehrliche Mann hob mich aus dem Wagen, und brachte mich hierher.—Aber ich erschrecke, mich allein gerettet zu sehen. Meine Mutter ist noch in der Gefahr. Hinter uns ward sogar geschossen. Sie ist vielleicht todt;—und ich lebe?
Verzeihen Sie. Ich muss fort; ich muss wieder hin, — wo ich gleich hätte bleiben sollen *) (318 стр.).

1955. Эмилия.—«О, возвратите поскорей меня
Родительскому дому... Мой отец
В отчаянии будет, если он
Узнает про ужасный этот случай.
Со мной гуляла мачеха моя
В саду, и вдруг злодеи ухватили
Меня, связали, повлекли с собою...
Окончите благодеянье ваше,
Велите отвезти меня домой,
Как можно поскорей... Что мой отец
1965. Подумает, что скажет он?»

*) Эмилия.—«На нас недалеко отсюда напали разбойники. Добрые люди пришли нам на помощь, и этот человек вынес меня из кареты и привел сюда. Но я пугаюсь мысли, что я одна спасена, а матушка моя в опасности. За нами даже стреляли. «Быть может, она убита, а я жива! Пустите меня; я должна бежать туда, где мне следовало бы и остаться».

Обеих девушек успокаивают и предлагают им остаться:

Marinelli. — „Veruhigen Sis sich, gnädiges Fräulein... Erholen Sie sich vielmehr, und geruhen in ein Zimmer zu treten, wo mehr Bequemlichkeit ist“... *) (Стр. 318—319).

Der Prinz —... Und nun kommen Sie, mein Fräulein—kommen Sie, wo Entzucnungek auf Sie warten, die Sie mehr billigen“ **) (321 стр.).

1966. Соррини.—„Эмилия, ты вся дрожишь... как можно
Теперь тебе домой отправиться? Теперь
Ты так слаба... Нет, отдохни подоле здесь...
1975. Мой ангел, кто тебе метает
День, два и три здесь отдохнуть?..
1988. . . . . —здесь будешь ты царицей.
Мой дом и все, что в нем твое...“

Негодование Одоардо против его дочери Эмилии аналогично негодованию Альвареца против Эмилии; причина негодования обоих против дочерей однородна: сближение последних с нежелательным для отцов человеком. В этих сценах негодования возможно фиксировать у Лермонтова три общих мотива с драмой Лессинга: I мотив о стыде, II—недоброжелательстве отца и III — мотив отцовского проклятия:

I. Odoardo.—„Und du wärst ruhig, weil dü ruhig sein musst?—Wer bist du? Ein Mädchen? und meine Tochter? So sollte der Mann, und der Vater sich wohl vor dir schämen...“***) (361 стр.).

---

*) Маринелли.—«Успокойтесь, сударыня... Отдохните лучше. Я поведу вас в комнату, где будет удобнее»...

**) Принц.—«Пойдемте туда, где вас ожидают радости, более для вас приятные».

***) Одоардо. — «И ты спокойна под влиянием необходимости? Кто же ты?—девушка и моя дочь! В таком случае мужчине, отцу твоему, стыдно перед тобою»!

2386. Альварец.—«Где тут стыд?
Покрыть седые волосы отца
Бесчестьем, посмеяться над отцом»...

II. Одоардо высказывает свое недоброжелательство к дочери в разговоре с принцем, виновником всего происшедшего:

Odoardo.—«Ich denke, ich weiss es, was meiner Tochter in ihren jetzigen Umständen einzig ziemt. — Entfernung aus der Welt;—ein Kloster,—sobald als möglich».

Der Prinz.—«Ein Kloster?»

Odoardo.—«Bis dahin weine sie unter den Augen ihres Vaters" *) (354—355).

У Лермонтова недоброжелательство Альварца к дочери выражено сильнее, доведено до последних пределов:

2393.—Альварец. «Пускай она с Фернандо,
Как нищая, под окнами блуждает.
2395. Я отвергаю от себя ее!
Эмилия не дочь мне; пусть она
Найдет отца себе другого; я отвергнул
Бесстыдную от сердца своего.
Когда-б она пришла к моим дверям
2400. Усталая, голодная, худая
Как смерть, когда-б она просила
Кусочка хлеба у меня, - и этого
Я-б не дал ей; пускай она умрет
На обесчещенном моем пороге».

*) Одоардо.—«Я сознаю, что, при нынешних обстоятельствах, моей дочери подобает только одно: удаление от мира, заключение в монастырь,—и как можно скорее!»

Принц.—«В монастырь!»

Одоардо.—«А до тех пор, пусть она плачет только перед глазами своего отца».

III. У Лессинга проклятие отца неопределенное и лишь только предполагаемое, высказываемое матерью Эмилии, Клавдией:

Claudia. — «Nun denn! — Ich unglückselige Mutter! — Und ihr Vater! ihr Vater!—Er wird den Tag ihrer Geburt verfluchen. Er wird mich verfluchen» *). (325 стр).

У Лермонтова проклятие отца выражено сильно и вполне определенно:

2454. Альварец.—«Как?
Нет! я не плакал и не стану плакать!..
Я проклинаю дочь свою».

Таким образом, вполне возможно, что все эти три мотива Лессинговой драмы послужили Лермонтову лишь общими, но вместе с тем и главными местами в обработке указанных мест трагедии «Испанцы».

Высший пункт трагического действия в обеих трагедиях один и тот же: героиня погибает под кинжалом и здесь Лермонтов, несомненно, частично идет за Лессингом.

У Лессинга:

Odoardo.—Doch, meine Tochter, doch! (Indem er sie durchsticht). — Gott, was hab'ich gethan! (Sie will sinken und er fasst sie in seine Arme) **) (364 стр.).

---

*) Клавдия.—«О, я несчастная мать! А отец ее! Ее отец! Он будет проклинать день ее рождения! Он проклянет и меня».

**) Одоардо.—«Ошибаешься, дочь моя! (Закалывает ее кинжалом). Вот! что я сделал? (Она падает, но он удерживает ее в своих об'ятиях)».

У Лермонтова:

2234. Фернандо.—„О... так смотри сюда!...
(прокалывает ей грудь; в эту минуту все поражены: он подымает ее труп с полу и уносит сквозь толпу удивленную)...

Odoardo.—„Zieh hin!—Nun da, Prinz! Gefällt Sie Ihnen noch? Reizt sie noch Ihre Lüste? Noch, in diesem Blute, das wider Sie um Rache schreiet?..“ *)
(365 стр.).

2500. „Фернандо.—«Да! в живых
Она была твоя... теперь—моя.
Геройским преступленьем я купил
Кровавый этот труп... он мой... Смотри
На эти бледные черты и отрекись
2505. От дочери»...

Последние два сравнительных текста обоих авторов сближаст общий мотив уговора к отречению.

Финал этой трагической сцены у Лермонтова тот же, какой и у Лессинга,—Фернандо, подобно Одоардо, бросает кинжал и отдается в руки врагов:

Odoardo «. . . .(Indem er ihm den Dolch vor die Füsse wirft).—Hier liegt er der blutige Zeuge meines Verbrechens! Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängniss...» **) (365 стр.).

---

*) Одоардо.—„Теперь ты перетла в лучший мир! Ну, что, принц? Нравится-ли она вам еще? Возбуждает ли она в вас еще какие-либо чувства и в эту минуту, когда лежит перед вами, обагренная кровью, вопиющей о мести?

**) Одоардо. . . . (бросая кинжал к его ногам).—«Вот он, этот кровавый свидетель моего преступления! Я сам, теперь предам себя в руки правосудия»...

2696. Фернандо. . . . (Бросает кинжал на землю).

«Прочь, неверный
Металл! Ты мне служил, как люди:
Помог убить невинность, притупился
О грудь злодея...
2708. Не бойтесь! я не стану вырываться».

К этим текстуальным сближениям обеих трагедий добавим еще и некоторую аналогию в перечне действующих лиц: Принц (Соррини) со стороны своего поступка (похищение Эмилии) близок к патеру Соррини, который совершает тот же поступок; импульсом к этому поступку у обоих была страсть. Одоардо, отец Эмилии, местами напоминает Альвареца, а в развязке трагедии сливается с личностью Фернандо. Эмилия почти вполне аналогична Лермонтовской Эмилии; да и самое имя «Эмилия» Лермонтов, вероятно, заимствовал из этой Лессинговой трагедии. Наконец, слуги: Батиста, Пирро и Анджело аналогичны испанским бродягам у Лермонтова. Все приведенные здесь факты, как результат сближения обеих трагедий, дают основание утверждать о сильном влиянии трагедии Лессинга «Эмилия Галлоти» на трагедию Лермонтова «Испанцы».

Здесь не обошлось дело без влияния Байрона, правда, незначительного; это влияние выразилось в печальных песнях слуг и служанок Моисея; песни эти Лермонтов назвал «Еврейской мелодией», которые, несомненно, навеяны ему Байроновскими «Hebrew melodies». Перейдем опять к единственному убедительному средству в этом отношении,—к сравнению параллельных текстов:

Первая Лермонтовская строфа.—

1534. «Плачь, Израиль! о плачь!—твой Солим опустел!..
Начуже в раздольи печально житье;
Но сыны твои взяты не в пышный предел:
В пустынях рассеяно племя твое».—

представляет собой лаконическую контаминацию следующих строф из «Еврейских мелодий» Байрона:

Oh! weep for those that wept by Babel's stream,
Whose shrines are desolate, whose land a dream:
Weep for the harp of Judah's broken shell
Mourn—where their God hath dwelt the godless dwell" [109])

(„Oh weerp for those" 1 строфа) и из „The wild Gassele" последняя строфа—

„But we must wander witheringly
In other lands to die;
And where our fathers' ashes be,
Our own may never lie:
Our temple hath not left a stone,
And Moskery sits on Salem's throne" *).
(Стр. 463).

---

[109]) The complete works of Lord. Byron vol. 1. Paris 1835. (Стр. 463).

* [1]) «О, плачь за тех, которых тяжкий стон
Близ Вавилонских рек уныло раздавался,
Чьих песен не слыхать, чья родина лишь сон,
В стране которых бог за смертных подвизался...
[2]) «А мы скитаться век должны,
Несчастны и унылы,

Вторая строфа «Еврейской мелодии» Лермонтова:

1538. «О родине можно ль не помнить своей?
Но когда уж нельзя воротиться назад,
Не пойте! досадные звуки цепей
Свободы веселую песнь заглушат»—

напоминает последнюю строфу из „By the rivers of Babylon we sat down and wept“:

„On the willow the harp is suspended,
Oh Salem! its sound should be free!
And the hour when the glories were ended,
But left me that token of thee:
And ne'er shall its soft tones be blended
Wihth the voice of the spoiler by me!“ *) (стр. 473).

И где отцы погребены
Не ляжем мы в могилы!..
Погиб наш храм, погиб Сион,
И пал, увы! Солима трон».

(Газель. IV).

---

*) «Несчастный Солим, увядая в неволе,
Нам арфы оставил, как дар;
С тех пор наши песни не слышатся боле,
Как грозный сразил нас удар...
Врагу в угожденье мы арф не возьмем
И песен своих мы ему не споем!»

(Байрон. Соч. под ред. Грузинского, т. I, стр. 53).

Строфа третья и четвертая.—

III.

1542. «Изгнанники, пеплом посыпьте чело,
И молитесь вы ночью при хладной луне,
Чтоб стенанье израильтян тронуть могло».
1545. «Того, кто явился к пророку в огне.

IV.

Тому только можно Сион вам отдать,
Привесть вас на землю ливанских холмов,
Кто может утешить скорбящую мать,
Когда сын ее пал под мечами врагов»—

представляют собой отдаленный пересказ второй и третьей строф из тех же «Еврейских мелодий» Байрона, а именно из стих. „On Jordan's banks“:

There—where the finger scorch'd the tablet stone!
There—where the shadow to thy people shone!
The glory shrouded in its garb of fire:
Thyself—none living see and not expire!
Oh! in the lightning let the glance appear!
Sweep from his shiver'd hand the oppressor's spear.
How long by tyrants shall the land be trod!
How long the temple worshipless, Oh, God!“ *) (Стр. 464)

*) «Нет Тебя там, где Ты свой закон начертал,
Где Ты полон сиянья Евреям предстал,
Где Твой голос, средь бури, с Синайских высот,
Полный страха немого, Твой слышал народ.
О, Владыко, в сияньи явися нам вновь!
И злодеев пролей нечестивую кровь!
Над Израилем долго ль ругаться врагам,
И Твоим без служителей быть алтарям?
(Стр. 53. Берега Иордана. VI).

Содержание обеих Байроновских строф по существу вложено в третью Лермонтовскую строфу, где пространное молитвенное обращение евреев к богу просто передается обращением автора к евреям: «... молитесь вы ночью при хладной луне, чтоб стенанье израильтян тронуть могло того, кто явился пророку в огне». Нельзя отрицать и другого факта, об'единяющего эти тексты обоих авторов, это сюжетное влияние библии, что, вероятно, и отдалило несколько последние строфы «Еврейских мелодий» Лермонтова от указанных строф из стихотворений того же цикла Байрона.

Когда Фернандо слушает сообщение Моисея о свершившемся похищении Эмилии, он приходит в отчаяние,— Моисей утешает его; ответ Фернандо на утешения Моисея, несомненно, навеян исповедью Байроновского Гяура, которая легла в основание Лермонтовского «Мцыри»:

„Father! the days have pass'd in peace,
Mid counted beads, and countless prayer;
To bid the sins of others cease,
Thyself without, a crime or care.....
My days, though few, have pass'd below
In much of joy, but more of woe....!
I loathed the languor of repose...
Though better to have died with those,
Than bear a life of lingering woes" *) (254—255 стр.).

*) «Ты прожил век, отец святой,
В тиши с смиренною мольбой,
Без преступлений, без страстей,
Реша грехи чужих людей...
Я мало жил, но радость знал,

Фернандо в таком же духе отвечает Моисею:

1750. Фернандо.—«Старик, старик!.. ты жил покойно,
Не знал страстей... во мне они кипели
Сильней, чем все земные бури. О! проклятье
Тому, кто дал мне жизнь!..»
1756. «. . . Я терпел—и полно мне терпеть!»

Других текстуальных влияний Байрона в трагедии Лермонтова, кажется, не встречается.

Французский ученый E. Duschesne в своей книге „Lermontov, Sa vie et ses oeuvre" указывает на новый источник трагедии «Испанцы», а именно—драму В. Гюго „Hernani»; но это указание на новый источник весьма сомнительно по следующим соображениям: драма В. Гюго написана в 1830 году [110]); первая постановка этой драмы на сцене датируется 25-м февраля 1830 года [111]); трагедия «Испанцы» была написана в том же 1830 году, но задумана была раньше появления драмы Гюго, как совершенно справедливо указывает на это Алексей Веселовский [112]), — к тому же вряд ли драма Гюго в том же 1830 году могла сделаться настолько текстуально из-

---

А больше плакал и страдал!..
Я презирал всегда покой
Но лучше с ними навсегда
Утратить ясный свет очей...»

[110]) Г. Лансон, История французской литературы. (Современная эпоха), стр. 121, 1-е примечание.

[111]) Л. Левро, Драма и трагедия во Франции, стр. 58.

[112]) Алексей Веселовский, Западное влияние в новой русской литературе. 5-е изд., стр. 182, 1-е примечание.

вестной в России, чтобы шестнадцатилетний поэт мог свободно оперировать над её текстом; фактических данных, опровергающих последнюю предпосылку, нет.

Невозможно пройти мимо некоторого сходства Лермонтовской трагедии с комедией Мольера «Тартюф»; это сходство заключается прежде всего в ханжестве центральных фигур: у Мольера Тартюф, у Лермонтова патер Соррини; на ханжестве этих лиц развёртывается динамика обеих пьес,—из него вытекает и ряд сходственных отношений между действующими лицами: отношения Альвареца к Соррини напоминают отношения Оргона к Тартюфу,—отношения Донны Марии к Соррини до некоторой степени сходны с отношениями Эльмиры к Тартюфу, отношения Фернандо к Соррини сходны с синтезом отношений Валера и Клеанта к Тартюфу; наблюдается психологическое сходство и между самими центральными фигурами — Соррини и Тартюфом, особенно в плоскости, охватившей их страсти к женщине: у Соррини к Эмилии, у Тартюфа к Эльмире; эта страсть тайный динамический фактор, направляющий действие обеих пьес по определенным линиям.

Трудно предположить, что это сходство случайное, в этом убеждают нас чрезвычайно сходные характеристики Тартюфа и патера Соррини: Госпожа Перпель называет Тартюфа мужем добродетельным, достойным всяческих похвал (C'est un homme de bien...), для Альвареца патер Соррини «святой отец» (315 ст.), «святой служитель божий» (198 ст.).

Недостатки того и другого клеймятся их молодыми противниками: Клеантом и Фернандо.

Cléante:—„Ces gens qui, par une âme à l'intérêt soumise
Font de dévotion métier et marchandise * ... “ [118]).

1191. Фернандо—«У них и рай и ад—все на весах:
И деньги сей земли владеют счастьем неба ...»

Тартюф, увидя Дорину, в целях фарисейства нарочно громко говорит своему слуге:

«Laurent, serrez ma haire avec ma discipline,
Et priez que toujours le ciel vous illumine
Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers
Des aumônes que j'ai partager les deniers» **).

То же делает и Соррини, фарисействуя перед Альваресом:

306. Соррини (слуге)—«Молчи, молчи,—не то и я заплачу!..
О боже мой, пошли благословенье
На бедную забытую семью,
Услыши недостойного молитву!»

(Слуге громко).

310. «Дай пять серебряных монет—дай от меня».

Оба явно свидетельствуют свое богомольчество за своих покровителей:

---

[118]) Bibliothéque nationale. Théatre de Moliere. Paris. 1872. V.2. 29 p.

*) Эти люди «И благочестие в последние года
В торговлю, в ремесло открыто обратили,
Забывши всякий стыд.»
(Перевод Д. Д. Минаева. Изд. Маркса, 54 стр.). Дальше мы будем пользоваться этим переводом.

**) «Лоран, спрячь плеть мою и власяницу,
Да у творца иди спасения молить,
А кто придет, скажи, что я ушел в темницу,
Чтоб милостыню там меж всеми поделить!» (72 стр.).

Tartufe.—«Que le ciel â jamais, par sa toute—bonté,
Et de l'âme et du corps vous donne la santé,
Et bénisse vos jours autant que le désire
Le plus humble de ceux que son amour inspire! » *).

450. Соррини.—«Желаю, чтоб, небес благословенье
Сошло на дом ваш...»

Оба явно ложно мытарствуют:

Tartuf.—«Oui, mon frére, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été » **).

199. Соррини (кланяясь с притворством, глаза к небу):
«Помилуйте, я лишь смиренный раб...»

317. «Я самый, самый бедный грешник».

Оба заочно зло издеваются над своими покровителями:

Tartufe.—«Qu'est-il besoin pour lui du soin que vous prenez!
C'est un homme, entre nous, à mener par le nez.
De tous nos entretiens il est pour faire gloire,
Et je l'ai mis au point de voir tout sans rien croir » ***).

---

*) Тартюф.—«Да ниспошлет вам милосердный бог
Здоровье долгое, даст полный мир душевный
И да избавит вас от всех земных тревог,
О чем в своей молитве ежедневной
Я, богомолец ваш, всегда творца прошу» (73 стр.).

**) Тартюф.—«Да, брат мой, знай, что я—позор и срам людей,
Великий грешник, изверг и злодей.
Вся жизнь моя—цепь преступлений разных,
Пороков возмутительных и грязных». (79 стр.)

***) Тартюф.—«Да ну его совсем! Он человек,
Который сам рад добиваться,
Чтоб, за нос все его водили целый век:
Чтоб мы ни делали, он станет восхищаться

747. Соррини.—«А!., вот судьба!.. он выгнан из дому
Два дня тому назад безмозглым
Алварецом»...

Оба питают страсть к женщине и софистически стараются оправдать себя:

Tartuf.—«Je fais bien moins pour vous que vous ne méritez...
Mon sein n'enferme point un coeur qui soit de pierre.
L'amour qui nous attache aux beautés éternelles
N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles...
Ah! pour être dévot je n'en suis pas moins homme:
Et lorsqu'on vient à voir vos célestes appas,
Un coeur se laisse prendre et ne raisonne pas.
Je sais qu'un tel discours de moi paraît étrange:
Mais, madame, après tout je ne suis pas un ange...*)

721. Соррини.—«Она понравилася мне ужасно... я горю
Любовью к ней...

1853. Я сотворен, чтоб жить и наслаждаться
И всеми средствами я должен достигать
Предположенной цели...

И мною до того, признаться доведен,
Что собственным глазам не смеет верить он». (92 с.)

*) Тартюф.—«Нет, чувство к вам мое границ не знает даже.. (73 стр.).
Ах сердце у меня не камень...» (75 с.).
«Любовь к творцу миров,
К небесным благам в нас не заглушает
Любви к земному...» (75 стр.)
«Я набожен весьма,
Но все-ж я человек.—С соблазном как бороться?
Пред вашей красотой не слушаясь ума,
Не рассуждает сердце и сдается.
«Вам странны, может быть, мой пыл, живая речь,
Но я, сударыня, не ангел же небесный» (76 стр.)

1871. « . . . . . говорят,
Что женщины должны быть неприступны
Для нашего сословья, что закон велит...
Ужель закон в сей толстой книге
1875. Сильней закона вечного природы?..
1903. Я все не понимаю, для чего
Мне годится женщину любить:
1905. Как будто бы монах не человек?»

Отметим еще два общих штриха для обеих пьес:

Оргон кичится—подобно Альвареду—своей принадлежностью к дворянству и подчёркивает это в Тартюфе: «il est bien gentilhomme». Знаменателен и другой штрих: обе пьесы начинаются беседой матерей с «дочерьми»: у Лермонтова—мачехи с падчерицей, у Мольера—свекрови с невесткой; в обоих случаях матери недовольны поведением своих «дочерей».

Таким образом, если и возможно говорить о влиянии комедии Мольера на трагедию Лермонтова, то только главным образом в создании образа Соррини.

Известно, что в ранней юности Лермонтов увлекался произведениями Вальтер-Скотта, и это увлечение не прошло бесследным при создании трагедии «Испанцы»: Б. В. Нейман совершенно справедливо указывает на воздействие одного из самых блестящих произведений В.-Скотта—романа «Айвенго» на Лермонтовскую драму «Испанцы»[114]). Это воздействие определяется у Неймана двумя моментами трагедии: I-й—в обоих произведениях герой—христианин

[114]) Б. В. Нейман. «Испанцы»—Лермонтова и «Айвенго» Вальтера-Скотта. («Филологические Записки». 1915 г., вып. V—VI, стр. 709—721).

спасает от смертельной опасности старика еврея, указывая ему дорогу в хорошо знакомой местности (Пилигрим—Айвенго спасает еврея Исаака, Фернандо—Моисея—II сц. 1-го д.). В обоих случаях еврей скрывает тайную боязнь, что провожатый предаст его. Герой - христианин, хотя и жалеет старика, но относится к нему с нескрываемым презрением (Айвенго брезгливо вырывает свой плащ из рук дотронувшегося до него Исаака; Фернандо бросает Моисею плащ, не желая прикоснуться к еврею). В обоих произведениях герой сначала отказывается от материальной помощи, предлагаемой евреем, но потом соглашается принять её (Айвенго принимает коня от Исаака; Фернандо берет деньги у Моисея).

II-й момент воздействия—это уход и заботы еврейки за раненым героем - христианином, спасителем её отца («Испанцы», II сц. 2-го действия).

Герой в обоих случаях чувствует к своему врачевателю признательность (Айвенго к Ревекке,—Фернандо к Ноэми). В обоих случаях героини интересуются отношением героя-христианина к ним, как к еврейкам, и по этому поводу задают вопросы, на которые получают успокоительные ответы. У обеих евреек зарождается любовь к герою-христианину (Ревекки к Айвенго, Ноэми к Фернандо), но обе они знают что юноша любит другую прекрасную христианку (Фернандо—Эмилию, Айвенго—лэди Роэну); об этой любви юноша рассказывает, не скрывая её от еврейки, поэтому последняя, не надеясь на взаимность, не высказывает ему своего чувства. Этим, по мнению Неймана, и ограничиваются точки соприкосновения обоих произведений. Но мы этим не ограничимся и добавим еще две

точки соприкосновения указанных произведений: I-я это наличие в обоих произведениях «Еврейских мелодий»,—у Вальтер-Скотта поёт их Ревека в темнице (гл. XXXIX), у Л—ва—служанки и слуги Моисея (сц. II-я д. III.); содержание этих «мелодий» в обоих произведениях одно и то же: блуждание Израиля в пустыне, тоска по родине, призывы к молитве (у Лермонтова), мольба о милости к Израилю (у В.-Скотта); текстуально «Еврейские мелодии» у Л—ва разработаны, как было указано выше, по Байрону, но навеяны они, вероятно, Вальтер-Скоттом; вторая точка соприкосновения обоих произведений—это похищение или точнее пленение героини: у В.-Скотта—лэди Роэны (гл. XXIII), у Лермонтова—Эмилии (д. IV, сц. I.); насильниками их являются у В.-Скотта Де-Браси, у Л—ва—Соррини,—оба они говорят о своей страсти к пленницам, стараются принудить их к разделению этой страсти и при упорстве пленниц—грозят последним. Прологом освобождения лэди Роэны служит появление в замке фрон-де-Бефа неизвестного монаха, под внешностью которого скрывался шут Вамба (гл. XXVI), у Лермонтова также имеется появление неизвестного странника из Иерусалима, под внешностью которого скрывается герой трагедии Фернандо (д. IV, сц. I-я).

Попытка освобождения героини в обоих произведениях носит кровавый характер: у В.-Скотта стрелки с Черным рыцарем во главе нападают на замок, поджигают его и убивают многих защитников замка,—у Лермонтова Фернандо грозит и ранит кинжалом руку Соррини; но оба насильника остаются живыми. Этим и оканчивается сходство указанных произведений.

Много говорилось о влиянии Пушкина на творчество Лермонтова; этот вопрос основательно пересмотрел в своей работе Б. В. Нейман, где он конкретно касается и трагедии «Испанцы» [115]), указывая на то, что 2-я сцена второго действия (ст. 918—ст. 945), заключающая в себе беседу Ноэми с ее нянькой Саррою, несомненно, навеяна сценой Татьяны с няней из «Евгения Онегина».

Этим и исчерпываются источники трагедии «Испанцы»; они все, как видно из вышеизложенного, главным образом—западно-европейского происхождения. Два момента трагедии являются контаминацией нескольких источников, а именно—I—борьба Фернандо за Эмилию имеет три варианта источников: «Дон-Карлос» Шиллера, «Коварство и любовь» его же и «Эмилия Галотти»—Лессинга; II-й момент—похищение Эмилии патером Соррини имеет два источника: «Айвенго» Вальтер-Скотта и «Эмилию Галлоти» Лессинга.

Основным источником для первого момента служит все-таки «Дон-Карлос»; «Коварство и любовь» служит дополнительным, а «Эмилия Галотти обобщающим источником для основного. Что касается второго момента, то здесь почти несомненно, что «Айвенго» В.-Скотта лишь навеял на Лермонтова сцену похищения героини, которую он и разработал по канве трагедии Лессинга «Эмилия Галотти». Все остальное представляет собой пеструю мозаику заимствований из выдающихся западно-европейских образцов, которая в целом представляет собой сложную композицию романтической трагедии.

---

[115]) Б. В. Нейман, Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. («Университетские Известия», 1914 г., № 9, стр. 71—73).

ГЛАВА V.

АВТОБИОГРАФИЗМ В ДРАМАХ: «Menschen und Leidenschaften», «СТРАННЫЙ ЧЕЛОВЕК» И «ДВА БРАТА».

После своего первого опыта в сфере романтической трагедии—Лермонтов обратился к бытовой драме, героем которой он сделал самого себя, своих родных и знакомых, перенеся действие из Испании в русскую помещичью деревню и столицу; но, обратившись к бытовой драме, приобретшей у него характер драмы автобиографической, Лермонтов использовал свой первый опыт со стороны художественного приема в изображении героев драм, придав им главнейшие черты психологии героя романтических трагедий.

К таким автобиографическим драмам принадлежат: «Menschen und Leidenschaften» (1830 г.), «Странный человек» (1831 г.), и «Два брата»; ранняя из них «Menschen und Leidenschaften», написанная в 1830-м году. Этой драме предпослано стихотворное посвящение:

«Тобою только вдохновенный,
Я строки грустные писал"...

Кто эта вдохновительница, остается до сих пор неизвестным; в автографе имя этой неизвестной тщательно за-

черкнуто. Единственным признаком, дающим, некоторую возможность к догадке, может служить рисунок «Девушка под деревом», сделанный рукою Лермонтова на заглавном листе драмы; эта «девушка под деревом» упоминается в лирическом стихотворении «Дереву»:

«Давно ли с зеленью радушной
Передо мной стояла ты,
И я коре твоей послушной
Вверял любимые мечты!
Лишь год назад, . . .
Промчался легкий страсти сон;
Дремоты флер был слишком тонок,
В единый миг прорвался он.
И деревцо с моей любовью
Погибло, чтобы вновь не цвесть . . .

За этим, как бы в виде примечания к стихотворению, которое и расшифровывает эту «девушку под деревом», Лермонтов пишет: «Мое завещание [про дерево, где я сидел с А. С.]: Схороните меня под этим сухим деревом, чтобы два образа смерти предстояли глазам вашим. Я любил, и любил под ним и слышал волшебное—люблю, которое потрясло судорожным движением каждую жилу моего сердца. В то время это дерево еще цветущее, при свежем ветре, покачало головой и шепотом молвило: «безумец, что ты делаешь?» (оно засохло). Время постигло мрачного свидетеля радостей человеческих прежде меня. Я не плакал, ибо слезы есть принадлежность тех, у которых есть надежды, но тогда же взял бумагу и сделал следующее завещание: «Похороните мои кости под этой сухой яблонью, положите камень—и пускай на нем

ничего не будет написано, если одного имени моего не довольно будет доставить ему бессмертие... [116]).

П. А. Висковатов в письме к своему ученику Е. А. Боброву расшифровывает в заметке Лермонтова инициалы А. С. и говорит, что это была двоюродная сестра (?) поэта—Анна Столыпина, хотя здесь же замечает, что трагедия была посвящена не ей, а, может быть, Вареньке Лопухиной [117]); причем никаких веских доказательств к этому не приводит. В пользу первого указания говорит и текст драмы: на фоне событий развертывается любовь Юрия Волина, героя драмы, к двоюродной сестре Любови, семнадцатилетней девушке; указание на возраст весьма существенно: в одной заметке Лермонтова, находящейся в тетради 30-го года, читаем:

«Мне 15 лет... Я однажды (3 года назад) украл у одной девушки, которой было 17 лет, и потому беспредельно любимой мною, бисерный синий снурок; он и теперь у меня хранится. Кто хочет узнать имя девушки, пускай спросит у двоюродной сестры моей.— Как я был глуп!» [118]).

Перед нами полное совпадение в указании возраста любимой девушки в заметке Лермонтова и в драме и здесь, конечно, не случайность, а отсюда следует логический вывод: в драме «Menschen und Leidenschaften» нашла себе отражение любовь Лермонтова к Анне Григорьевне Сто-

[116]) Висковатов, Биография. стр. 93—94 (6 т. соч. Л. под ред. Висковатова).

[117]) Е. А. Бобров, Из истории русск. литературы XVIII и XIX столетий («Известия А. Н.», XIV т., 1909, стр. 89).

[118]) Висковатов, стр. 91—92.

лыпиной; двоюродной сестре не поэта, как говорит Висковатов, а его матери, но вследствие небольшой разницы в годах—ее называли двоюродной сестрой Лермонтова, по той же причине и Алексея Аркадьевича Столыпина («Монго») называли двоюродным братом поэта.

Таким образом Анне Григорьевне Столыпиной посвящена и самая драма, именно она и является вдохновительницей молодого драматурга.

В пользу этого говорит еще и стихотворение «К гению», (1829 г.), к которому имеется приписка Лермонтова: «Напоминание о том, что было в Ефремовской деревне в 1827 году, где я во второй раз любил 12-ти лет и поныне люблю»; эта заметка Лермонтова вполне совпадает с содержанием последней заметки поэта: «Мне 15 лет... Я однажды (три года назад)...» и т. д., то-есть 12 лет. Примечательно в этом стихотворении и упоминание яблони, о которой говорится в завещании, приложенном к стихотворению «Дереву»: «похороните мои кости под этой сухой яблоней...»

В стихотворении:

«Молю тебя, молю, хранитель мой святой
Над яблоней мой тирс и с лирой золотой!
Повесь и начерти: здесь жили вдохновенья!
Певец знавал любви живые упоенья!»

Отсюда ясно, что дерево, где поэт сидел с А. С. и которому посвящено стихотворение «Дереву», была яблоня, отсюда же следует связь обоих стихотворений, об'единенных одним именем—Анны Столыпиной. Но уже в 1829 году, несмотря на заявление поэта—«и поныне люблю», мы полагаем, что любовь эта к данному моменту уже кончи-

лась, свидетельством этого могут служить следующие строчки из стихотворения «К гению»:

«Забудь любовь мою! Покорна будь судьбе!
Кляни мой взор, кляни моих восторгов сладость!...
Забудь!... Пускай другой твою украсит младость!»

А также и из стихотворения «К А. С.», то-есть прямо по адресу Анны Столыпиной:

«Не привлекай меня красой!
Мой дух погас и состарелся»...

В основе сюжета драмы лежит известная распря между бабушкой и отцом поэта, о начале которой пишет Сперанский А. А. Столыпину от 5 июня 1817 года: «Елизавету Алексеевну ожидает крест нового рода: Лермонтов требует к себе сына, едва согласился оставить еще на два года. Странный и, говорят, худой человек» [119]). Это заявление Сперанского вполне совпадает с тем, что говорит Дарья Ивану:

Иван.—А можно спросить, отчего барыня в ссоре с Николаем Михалычем?—Кажись-бы не отчего,—близкие, родня...

Дарья.—Не отчего? Как не отчего! Погоди, я тебе все это дело расскажу (садится). Вишь ты, я еще была девченкой, как Марья Дмитриевна, дочь нашей боярыни, скончалась, оставя сынка. Все плакали, как сумасшедшие,—наша барыня больше всех. Потом она просила, чтоб оставить ей внука, Юрья Николаича; отец-то сначала не

[119]) «Русский Архив» 1870 г., стр. 1136.

соглашался, но, наконец, его улакомили,—и он, оставя сынка, да и отправился к себе в отчину. Наконец, ему и вздумалось к нам приехать, а слухи-то и дошли от добрых людей, что он отнимет у нас Юрья Николаевича. Вот от этого с тех пор они и в ссоре еще... [120]). Более подробно об этом говорит Василий Михалыч, дядя Юрия. (Д. III, явл. II).

В качестве угрозы бабушка выбрала сильное средство: она об'явила Юрию Петровичу, что если он возьмет своего сына, то она лишит его наследства,—угроза подействовала на материально бедного отца поэта, он утих и для пользы сына решил его оставить до 16 лет у бабушки. Пришел срок, — начались переговоры, началась борьба за 16-летнего мальчика, который давно уже страдал, не зная, чью принять сторону, а между борющимися родными людьми встал роковой, решающий исход этой борьбы вопрос: на чью сторону он станет? А отсюда—кто победит? Эта борьба и составляет основное ядро сюжета драмы. На фоне этой борьбы изображаются и другие аналогичные по психологическому содержанию биографические эпизоды—это—разочарование в друзьях и в тех девушках, которых он любил.

В материалах Хохрякова указаны такие реальные соответствия действующим лицам: М. И. Громова—бабушка Лермонтова (Елизавета Алексеевна Арсеньева); Н. М. Волин—отец Лермонтова; Ю. Н. Волин—сам Михаил Лермонтов; Заруцкий—Столыпин (Монго); Дарья—нянька Лермонтова; Иван—слуга, муж Дарьи [121]). Вполне соглашаясь

[120]) Висковатов, стр. 61, примечание.
[121]) Ibid, стр. 65.

с указаниями Хохрякова (приводим то, что, по нашему мнению, бесспорно), мы внесем ряд поправок и дополнений: «Любовь и Элиза—двоюродные сестры Лермонтова»— говорит Хохряков, какие, он не указывает. Выше мы уже решили вопрос, что в лице Любови Волиной изображена Анна Григорьевна Столыпина, но кто же тогда Элиза Волина? Здесь возможно построение следующей гипотезы: Любовь и Элиза дочери Василия Михалыча Волина, брата отца Юрия; к ним враждебно относятся в доме Громовых, что частично видно и из слов Дарьи, горничной Громовой: «... Николай Михалыч со всей семьей привалил сюда—да знаешь ли, вот тебе Христос, с тех пор, как они приехали сюда, с тех самых пор (я это так твердо знаю, как то, что у меня пять пальцев на руке)—я двух серебряных ложек не досчиталась». (Д. I, явл. 1.).

Еще больше пренебрежительности к бедным Волиным звучит в ответе Дарьи Василисе: «Экие какие спесивые! ведь голь, настоящая голь»... Такое отношение служанки Громовой - Арсеньевой совершенно немыслимо к Любови—Анне Столыпиной,—тем более, что Арсеньева сама урожденная Столыпина. За вычетом этой предпосылки остается одна возможная: в сценах противопоставления богатой семьи Громовых к бедной семье Волиных, Лермонтов в лице Элизы и Любови, вероятно, мыслил незамужних сестер своего отца—Наталью и Александру Лермонтовых, наезжавших вместе с отцом Л—ва в Москву из Кропотовки [121]), которых посещал наш поэт; в сценах любви и ее разочарований образ Любови Волиной ассоциируется

[121]) Висковатов, стр. 65.

с реальным образом Анны Столыпиной. Здесь перед нами поэтическая контаминация; что касается Элизы, фигурирующей в этих сценах, то приходится за отсутствием фактического материала признать ее лицом эпизодическим.

Из этого двоякого решения вопроса о сестрах Волиных вытекает решение вопроса об оригинале их отца Василия Михалыча Волина; таким оригиналом Хохряков называет брата отца Лермонтова, но такового у последнего не было, следовательно, родственной связи с родом Лермонтовых у него нет и в противоположении двух родов Громовых и Волиных Василий Михалыч такое же эпизодическое лицо, как и Элиза. С другой стороны, как отец Любови—Анны Столыпиной, он логически ассоциируется со Столыпиными и именно с Афанасием Алексеевичем Столыпиным, братом бабушки Лермонтова, который, между прочим, упоминается в рассказе самого Василия Михалыча под именем Павла Ивановича: «...бабушка твоя тотчас послала курьера к Павлу Иванычу, и он на другой день приезда брата прискакал... Николай Михалыч стал ему говорить, что слово не сдержано, что его отчуждают от имения, что он здесь насчет сына, как посторонний, что это ни на что не похоже... Но этот иезуит снова уговорил его легко»... (Д. III, явл. II). Это вполне совпадает с тем, что говорит про Аф. А. Столыпина Висковатов: «Старожилы в Тарханах рассказывали мне, что когда Юрий Петрович приезжал навестить сына, то Мишу или увозили и прятали где-либо в соседнем имении, или же посылали гонцов в Саратовскую губернию к брату бабушки Афанасию Алексеевичу

Столыпину звать его на помощь против возможных затей Юрия Петровича, чего доброго замыслившего отнять Мишеля" [122]). Это указание Висковатова отчетливо говорит о заинтересованности Аф. А. Столыпина в отношениях Е. А. Арсеньевой с Лермонтовыми, что подтверждается и вышеуказанной выдержкой из драмы Лермонтова, а также и следующим местом из последней, относящимся к самой существенной угрозе отцу Лермонтова со стороны бабушки:

Вас. Мих. — «Марфа Ивановна то же лето поехала в губернский город и сделала акт. Какой акт? Сам ад вдохнул в нее эту мысль: она уничтожила честное слово, почла отца, отца твоего за ничто, и вот короткое содержание: «Если я умру, то брат П. И. опекуном именью, если сей умрет, то другой брат, и если сей умрет, то свекору препоручаю это. Если же Николай Михалыч возьмет сына своего к себе, то я лишаю его наследства навсегда» [123]). Приведенные выдержки из драмы все же не дают возможности слить образ Павла Ивановича (Аф. А. Столыпина) с образом Василия Михалыча, но здесь возможно допустить такое же раздвоение, какое наблюдается и в изображении сестер Волиных, а если это так, то и здесь возможно построение такой гипотезы: по своему положению в драме Василий Михалыч ассоциирован поэтом с братом его отца, но в отношении психологическом Василию Михалычу приданы некоторые черты Аф. А. Столыпина, — это прежде

[122]) Висковатов, стр. 62.

[123]) Соч. Лермонтова, акад. изд., т. III, стр. 117.

всего большая заинтересованность в деле Николая Михалыча Волина (Ю. П. Лермонтова) с М. И. Громовой (Е. А. Арсеньевой), затем, коварство против Юрия и клевета на него же напоминают то *иезуитство* Павла Ивановича (Аф. А. Столыпина), о котором рассказывает Юрию сам Василий Михалыч.

В лице Заруцкого, по материалам Хохрякова, выведен Столыпин—Монго и тот же Хохряков со слов С. Раевского замечает, что *Лермонтов стрелялся со Столыпиным из-за двоюродной сестры*; в драме Юрий также вызывает на дуэль из-за своей двоюродной сестры Любови Заруцкого, здесь полная аналогия. Из биографии Лермонтова мы знаем, что Лермонтова с детства соединяла с Монго—Столыпиным самая тесная дружба, которая сохранилась ненарушенной до смерти поэта. О давней дружбе говорит и Заруцкий: «Вот, кажется, я нашел еще товарища моей молодости... И ты этого в шесть лет не мог забыть?» (Д. I, явл. IV и V). Таким образом, это утверждение Хохрякова надо оставить в силе.

О Дарье у Хохрякова указано просто: «нянька Лермонтова» без указания имени. Такой нянькой Лермонтова была Лукерья Алексеевна, которая долго жила в Тарханах и Лермонтов уже взрослым не раз навещал ее там [124]).

Насколько соответствует образ Дарьи Лукерье Алексеевне — судить трудно за отсутствием сведений о последней.

О слуге Юрия Волина, Иване, у Хохрякова также неопределенно указано: «муж Дарьи. Он привез потом тело

---

[124]) *Висковатов*, стр. 13.

Лермонтова из Пятигорска в Тарханы». Как звали мужа Лукерьи—мы не знаем, знаем, что у Лермонтова в Тарханах был камердинер [125]). Есть основания думать, что этого камердинера звали именно Иваном, на что указывает в своих воспоминаниях В. П. Бурнашев [126]). Отношения Лермонтова к своему камердинеру были, вероятно, такими же добрыми, как они изображены в отношениях Юрия к слуге Ивану; вообще у Лермонтова не было кастовой нетерпимости, так, во втором разряде друзей своих он считает слугу Лопухина арапа Ахилла, что свидетельствуется письмом к С. А. Бахметовой (1832 г.): „...прошу вас от меня отнести поклон всем моим друзьям... во втором разряде коих Achille арап» [127]). К этим материалам автобиографического характера добавим несколько фактических данных из жизни Лермонтова, помещенных в драме. О семейной распре говорит Зарудкому сам Юрий (Лермонтов): «Потом ты знаешь, что у моей бабки, моей воспитательницы, жестокая распря с отцом моим, и это все на меня упадает...» [128]). Отношения Лермонтова к бабушке в этой драме вообще отрицательные: «Я видел отца, бабушку, которая хотела, чтобы я успокоил ее старость на счет благополучия отца моего; с презрением я отвернулся от корыстолюбивой старухи...» [129]). Известно, что Лермонтова хотели везти заграницу для

[125]) Висковатов, стр. 94, примечание 2-е.

[126]) Воспоминания В. П. Бурнашева. «Русский Архив», 1872 г., стр. 1855.

[127]) Соч. Л—ва, акад. изд., т. IV, стр. 308.

[128]) Соч. Л—ва, акад. изд., стр. 97—98.

[129]) Соч. Л—ва, стр. 110.

дальнейшего воспитания и образования, когда ему пошел 16-й год; причем бабушка мечтала о Франции, а отец о Германии. Рассуждение о том, куда повезть Лермонтова (Юрия) находим и в драме:

Марфа Ив. (к Николаю Михалычу).—Знаете-ли, Николай Михалыч, я хочу, чтоб Юрьюшка ехал во Францию, а в Германию не заглядывал, — я терпеть не могу немцев! Чему у них научишься?.. Все колбасники, шмерцы!..

Николай Мих. — Позвольте прервать речь вашу, матушка... Немцы хотя в просвещении общественном и отстали от французов, т.-е. имеют некоторые странности, им приличные, в обхождении не так ловки и развязны, но зато глубокомысленнее французов, и многие науки у них более усовершенствованы... [130]).

О своей любви к отцу Лермонтов говорит здесь устами Николая Михалыча: «Мой сын—лучший из сынов: благороден, справедлив, хотя мечтателен, и меня любит, не смотря на все происки старух...» [131]).

Отрицательное изображение Е. А. Арсеньевой в драме имеет и свои реальные основания: так, известно, что Арсеньевы вообще отличались вспыльчивостью, упрямством и самодурством [132]).

Самый текст драмы свидетельствует о том, что в лице Любови Волиной изображена именно Анна Григорьевна Столыпина; стихотворение «К гению», как выше было

---

[130]) Соч. Л—ва, ак. изд., стр. 106—107.

[131]) Соч. Л—ва, стр. 134.

[132]) Висковатов, стр. 64.

указано, посвящено Анне Столыпиной; следы этого стихотворения наблюдаются в ремарке к 3-му явлению второго действия: «Сад.—Сумерки и луна на небе; налево беседка.—Любовь в длинной черной шали, в волосах и белом платье, с письмом в руке». Такова обстановка, в которой предстоит свидание Юрия с Любовью.

Во второй части стихотворения «К гению» (ст. 23—31) также говорится о свидании поэта с Анной Столыпиной; обстановка и аттрибуты этого свидания весьма сходны с тем, что приводится в ремарке:

«Но ты забыла, друг, когда порой ночной
Мы на балконе там сидели *). Как немой,
Смотрел я на тебя с обычною печалью.
Не помнишь ты тот миг, как я, под длинной шалью
Сокрывши, голову на грудь твою склонял—
И был ответом вздох, твою я руку жал,—
И был ответом взгляд и страстный и стыдливый!
И месяц был один свидетель молчаливый
Последних и невинных радостей моих!»

Другое свидетельство имеет локальный характер: известно, что в Середниково приезжали кузины Столыпины, включая в их число и Анну Григорьевну; однажды,—перед отъездом Е. А. Арсеньевой из Середникова в Москву, где Лермонтов по окончании каникул должен был продолжать учение,—молодежь всем обществом собралась в путь, намереваясь посетить Троице-Сергиевскую Лавру, куда и прибыли на четвертый день путешествия [133]). Этот факт путе-

*) В стихотворении—балкон; в драме—беседка.

[133]) Висковатов, стр., 95, 99—100.

шествия в Лавру отмечен и в драме: Любовь Волина говорит,—«Я смутно помню, что когда-то я была у Троицкой Лавры, и мне схимник предсказал много горестей» [134]). Остается, правда, неясным—была ли она в Лавре одна, или в обществе молодежи, решить трудно; за последнее можно высказаться при наличии ряда других, приведенных здесь фактов, свидетельствующих, что Любовь Волина—это никто иная, как Анна Столыпина, а это так, следовательно, и посещение ею Троицкой Лавры в этот период времени всего вероятнее в обществе Середниковской молодежи.

В драме есть еще и другие биографические детали, как, например, указание Дарьи на бедность отца Лермонтова, упоминания о больших затратах бабушки на воспитание и образование ее внука, имеются указания и на пребывание Лермонтова в пансионе и ряд других мелочей которые мы сознательно упускаем, полагая, что приведенного материала вполне достаточно, чтобы закрепить за этой драмой глубокое автобиографическое значение.

Вторая драма «Странный человек» также имеет автобиографическое значение, хотя значительно меньшее, чем предыдущая драма, — так, здесь представлена распря не между отцом и бабушкой, а между отцом и матерью, отчего изменена основа ситуации драмы—семейная распря; разочарование в дружбе и любви в драме повторено с небольшой вариацией. Таким образом, автобиографические мотивы, вызвавшие в жизнь эту драму, те же самые, которые легли и в сюжетное основание первой драмы—

---

[134]) Соч. Л—ва, ак. изд., 100 стр.

«Menschen und Leidenschaften», из которой многое перенесено в драму «Странный человек». Автобиографический параллелизм в драме возможен следующий: Павел Григорьевич Арбенин — отец Лермонтова — Юрий Петрович, Марья Димитриевна Арбенина—мать Лермонтова—Марья Михайловна, Владимир Арбенин, сын их — сам Михаил Юрьевич Лермонтов; Аннушка—горничная Арбенина, Лукерья—няня Лермонтова, Иван—слуга Владимира, Иван—камердинер Лермонтова; этот параллелизм почти аксиомального характера, а поэтому в особых доказательствах не нуждается.

Из остальных действующих лиц драмы, имеющих конкретное автобиографическое значение, следует выделить Наташу Загорскину, что и предстоит доказать нам.

Самая драма «Странный человек» существует в двух редакциях: первая разделена на действия и явления и рукою Лермонтова указано окончание ее: «1831-го года. Кончена 17-го июля»; вторая редакция представляет собой исправление первой; она положена в качестве основной редакции во всех лучших изданиях сочинений Лермонтова с 1887 года [135]), что и нам дает право пользоваться исключительно ею.

Предисловие Лермонтова к драме служит до некоторой степени ключем к пониманию самой драмы; в этом отношении его можно разделить на две части (I-я часть оканчивается словами: «... оправдать тень несчастного»). В первой части предисловия выделим заявления самого автора,

---

[135]) В первый раз драма напечатана Ефремовым в 1880 году в изд. «Юношеские драмы Лермонтова».

подтверждающего автобиографизм его драмы: «Я решился изложить драматически происшествие истинное, которое долго беспокоило меня, и всю жизнь, может быть занимать не перестанет. Лица, изображенные мною, все взяты с природы, и я желал бы, чтоб они были узнаны; тогда раскаяние, верно, посетит души тех людей...». Вторая часть предисловия к драме отдаляет семейную драму Лермонтова, она отступает на второй план,—на первый выдвигается общество, как нечто более важное, чем замкнутый круг семьи, об этом обществе и говорится во второй части предисловия: «Справедливо-ли описано у меня общество,—не знаю; по крайней мере, оно всегда останется для меня собранием людей бесчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня. И этому обществу я отдаю себя на суд».

Круг семьи таким образом раздвигается в сторону целого общества, которому Лермонтов противопоставляет самого себя; отсюда следуют и различия в сюжете обеих драм.

Это положение оправдывается настроением самого поэта в данный период, которое ярко выражается в письме к Н. М. Поливанову от 7 июня 1831 года, — приведем его полностью:

«Любезный друг, здравствуй! протяни руку и думай, что она встречает мою; я теперь сумасшедший совсем. Нас судьба разносит в разные стороны, как ветер листы осени. Завтра свадьба твоей кузины Лужиной, на которой меня не будет (?!); впрочем, мне теперь

не до подробностей. Чорт возьми все свадебные пиры! Нет, друг мой! мы с тобой не для света созданы; я не могу тебе много писать: болен, расстроен, глаза каждую минуту мокры. Source intarissable. Много со мной было. Прощай, напиши что-нибудь веселее. Что ты делаешь? Прощай друг мой».—М. Лермонтов [136]).

В этом письме Лермонтов впервые пытается поставить себя в противоположение к обществу и следствием этого противоположения является то, что он не создан для «света»; но тяготение к этому «свету» не покидает его, что видно из последующих писем, в которых он довольно часто пишет о своих удачах и неудачах в нем [137]).

Такого же рода настроение и противоположение своего «я» обществу наблюдается и в лирике этого периода, так, в стихотворении «1831 года, июня 11 дня» читаем:

„Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил—
И те мгновенья были мук полны“ [138]);

Свою ненависть к этому «свету» он еще раньше высказал в стихотворении «1831 г. января . . .»; здесь он боится при соприкосновении с природой вспомнить тот «свет»,

---

[136]) Соч. Л—ва, ак. изд., т. IV, стр. 305.
[137]) «Филологич. Записки», 1914 г., вып. IV, стр. 715—716.
[138]) Соч. Л—ва, ак. изд., т. I, стр. 254.

«Где носит все печать проклятья,
Где полны ядом все об'ятья,
Где счастья без обмана нет» [139]).

Вернемся еще к письму и фиксируем наше внимание на фразе—«Много со мною было». Расшифровать эту фразу не трудно: к этому времени уже наступил окончательный разрыв между бабушкой и отцом поэта; мы уже по первой драме можем судить, что пережил вследствие этого поэт и эта фраза в указанном письме лишь суммирование этих переживаний. Все в целом—настроения поэта в письме и лирике вполне гармонируют с настроением и антитезой: «я и общество» героя драмы «Странный человек» Владимира Арбенина, который почти буквально повторяет в беседе с Белинским ту же фразу, которая имеется в письме Лермонтова к Поливанову:

— Нет! нет, говорю я тебе, я не создан для людей [140]).

Конечно, полной аналогии сходства между Лермонтовым и Владимиром Арбениным искать не следует, так как образ, созданный художником, независимо от того, кого он изображает в нем, все-таки не есть слепое копирование с натуры, потому что у художника есть всегда известный принцип—иной раз интуптивного порядка, который художник и стремится осуществить в своем произведении. Таким принципом у Лермонтова были нравственные стремления, которых в действительной жизни осуществить он не мог, отсюда идет его разочарование в семье, в друзьях и в лю-

[139]) Ibid, стр. 253.
[140]) Соч. Л—ва, ак. изд., т. III, стр. 170.

бимых им девушках, отсюда вообще его личная трагедия. Но эти нормы нравственных стремлений, осуществления которых требовал от людей Лермонтов, не будучи проверены опытом действительной жизни, были, конечно, ошибочны и здесь вполне оправдалось мнение Шопенгауэра, утверждавшего, что человек познает себя только эмпирически.

Обратимся теперь к констатированию конкретных автобиографических мотивов в этой драме.

Прежде всего должен быть поставлен вопрос—чем об'ясняется перемена отношений Лермонтова к отцу в сравнении с теми благожелательными отношениями того же порядка, которые имеют место в первой драме «Люди и страсти»? Об'яснение может быть за отсутствием фактических данных только гипотетическим, но вместе с тем, по нашему глубокому убеждению, и единственным: известно из обстоятельнейшей биографии Лермонтова, написанной П. Висковатовым, что «супружеская жизнь Лермонтовых не была особенно счастливою; скоро даже, кажется, произошел разрыв, или, по крайней мере, сильные недоразумения между супругами. Что было причиною их, при существующих данных, определить невозможно. Юрий Петрович охладел к жене... в доме Юрия Петровича очутилась особа, занявшая место, на которое имела право только жена. Звали ее Юлией Ивановной... ею увлекся Юрий Петрович...»[141]). Это обстоятельство не могло не подействовать на нервную и хрупкую Марью Михайловну, мать Лермонтова; вскоре она заболела чахоткой и на 22-м году

[141]) Висковатов, стр. 13—14.

жизни—в 1817 году, 24 февраля умерла. Эти отношения супругов Лермонтовых были хорошо известны А. З. Зиновьеву, учителю Лермонтова в бытность его в пансионе, который о них и рассказывал П. Висковатову; отец Лермонтова в глазах А. З. Зиновьева был «bon Vivant»[142]) и вероятно, от этого учителя Лермонтов и узнал об истинных отношениях между своими родителями. Узнав эту печальную истину, Лермонтов осознал тоску матери и самую причину смерти матери поставил в зависимость от виновности и жестокости отца, что и выразил в драме, а отчасти и в «стансах» 1831 года, где он не без причины, конечно, говорит:

«В слезах угасла мать моя»[143])...

Почему «в слезах», становится понятным после допущения вышеприведенной гипотезы; отсюда становится понятной и перемена отношений Лермонтова к отцу, отсюда родился в его творчестве и тот «принцип», о котором мы говорили выше, изменивший сообразно с его требованиями и реальную обстановку событий и характеры параллельных действительности персонажей драмы. Поэтому-то в Павле Григорьевиче Арбенине трудно найти черты характера, сходственные чертам характера Юрия Петровича, кроме вспыльчивости, доводящей обоих до жестокости[144]).

---

[142]) Ibid, стр. 14.

[143]) Соч. Л—ва, ак. изд., т. I, стр. 286.

[144]) Висковатов, стр. 14.

Самый факт—оставление жены на произвол судьбы роднит Павла Григорьевича с его однофамильцем из «Другого отрывка из начатой повести», имеющим несомненную автобиографическую связь с рассматриваемыми драмами; здесь приводится обнаженно самый факт оставления:

«Скоро после появления его (Саши Арбенина — М. Л.) на этот свет, его мать раз'ехалась с его отцом по неизвестным причинам. Сообразив все городские толки, можно было сделать только одно верное заключение, а именно, что Сергей Васильевич раз'ехался с своей супругой. Саша остался на руках отца»[145]. Здесь полное совпадение фактов с драмой «Странный человек».

Так же трудно уловить психологическую аналогию между Марьей Дмитриевной Арбениной и матерью Лермонтова. Здесь следует отметить только один автобиографический факт: воспоминание Аннушки и самой Марьи Дмитриевны о детстве Лермонтова:

«Аннушка.— . . . . . А бывало, помню, ему еще было три года,—бывало, барыня посадит его на колена к себе и начнет играть на фортепьянах что-нибудь жалкое,—глядь, а у дитяти слезы по щекам так и катятся!...»

Несколько дальше М. Д. отзывается на это воспоминание: «он все тот же, каков был сидящий на моих коленах, в те вечера, когда я была счастлива»... [146]—это отмечается, как автобиографический факт, всеми биографами Лермонтова.

---

[145]) Соч. Л—ва, ак. изд., т. IV, стр. 298.

[146]) Соч. Л., т. III, стр. 159—160.

О своем детстве вспоминает и сам Лермонтов устами Владимира Арбенина: «на ее коленах протекли первые годы моего младенчества; ее имя вместе с вашим (отца) было первою моею речью; ее ласки облегчали мои первые болезни»...[147]).

А Лермонтов в детстве, действительно, много болел: на теле показывалась сыпь и мокрые струпья, так что сорочка прилипала к его телу. Его бабушка много говорила о болезненности с г. Гельмерсен и кривизну его ног об'ясняла именно этой болезненностью; эта же болезненность и побудила ее везти своего внука на серные Кавказские воды[148]).

Устами того же Владимира говорит Лермонтов и о любви своей к матери: «Кто-нибудь любит-ли вас сильней, чем я?[149])». Эта любовь к матери засвидетельствована лирикой Лермонтова; известно также, что, будучи одиннадцатилетним мальчиком, он никогда не расставался с альбомом и дневником матери[150]).

Из других автобиографических фактов нужно отметить: варьированный мотив о ссоре из-за М. Ю. между отцом и матерью вместо бабушки, перенесенный из первой драмы; мотивы разочарований в дружбе и любви также в повторении с вариацией; причем здесь по сравнению с первой драмой наблюдается параллелизм персонажей: Белинский («С. ч.») параллель к Зарудкому («Л. и с.»), хотя фамилией

[147]) Соч. Л., т. III, стр. 149.

[148]) П. Висковатов, стр. 22, примеч. 1-е.

[149]) Соч. Л., т. III, стр. 183.

[150]) Альбом описан Рыбкиным в «Ист. Вестнике» за 1881 г., VI т., стр. 374. Дневник утерян.

последнего опять назван один из бледных персонажей драмы «Странный человек» студент Зарудкий,—Наташа («С. ч.») соответствует Любови Волиной («Л. и с.»).

Мотивы—проклятие отца и обращение с протестом к богу, мотивы, механически перенесенные из первой драмы («Л. и с.») и автобиографического значения не имеющие. Много места уделено в драме («С. ч.») развитию антитезы: «я и общество», о котором говорит Лермонтов во второй части своего предисловия к драме. Свое отношение к этому обществу он ярко выражает в следующих фразах:

«Я не сотворен для людей теперешнего века и нашей страны: у них каждый обязан жертвовать толпе своими чувствами и мыслями, но я этого не могу; я везде одинаков, и потому нигде не гожусь... Я не создан для людей. Я для них слишком горд, они для меня слишком подлы... Я бы желал совершенно удалиться от людей, но привычка не позволяет мне» [151]). Таким образом, нет ни одной точки, в которой могло бы наблюдаться духовное слияние Лермонтова с обществом его времени; может быть это слияние возможно лишь с частью общества—с молодежью, но отзыв о ней не менее суров, чем об обществе в его целом,—вот что говорит о молодежи его времени Лермонтов устами Владимира: «Несносное полотерство, стремление к ничтожеству, пошлое выказывание завладело половиною русской молодежи; без цели таскаются всюду, наводят скуку себе и другим»... [151]).

Не менее важно проверить, насколько точно и справедливо говорит Лермонтов о себе в этой драме: Белин-

[151]) Соч. Лерм., т. III, стр. 151, 158, 159, 169.

ский, друг Владимира (Лермонтов), отмечает в нем присутствие романтизма: «Друг мой! ты строишь химеры в своем воображеньи и даешь им черный цвет для бо́льшего романтизма»[152]). И это, конечно, истина, которая подтверждается отзывами современников Лермонтова,—так, Е. А. Сушкова пишет следующее в своих «Записках»: «Изо всех поступков Лермонтова видно, как голова его была набита романическими идеями и как рано было развито в нем желание попасть в герои и губители сердец»[153]). Не забудем, что это замечание Сушковой относится к 1830-му году. Тот же Белинский продолжает дорисовывать «контур» характеристики Владимира (=М. Л.): «...ты любезен в обществе; дамы ищут твоего разговора; ты любим молодежью, и хотя иногда слишком резкие истины говоришь в глаза, тебе все-таки прощают, потому что ты их умно говоришь, а это как-то к тебе идет»[154]). Прибавим к этому, что говорит о себе Лермонтов устами 3-го гостя на вечере в доме графа N:

«Впрочем, если он (Владимир Арбенин) и показывался иногда веселым, то это была только личина. Как видно из его бумаг и поступков, он имел характер пылкий, душу беспокойную, и какая-то глубокая печаль от самого детства его терзала. Бог знает, отчего она про-

---

[152]) Ibid, стр. 170.

[153]) „Записки Е. А. Сушковой", стр. 97.

[154]) Соч. Л—ва, т. III, стр. 170.

изошла! Его сердце созрело прежде ума. Он узнал дурную сторону света, когда еще не мог остеречься от его нападений, ни равнодушно переносить их. Его насмешки не дышали веселостью; в них видна была горькая досада против всего человечества! Правда, были минуты, когда он предавался всей доброте своей. Обида малейшая приводила его в бешенство, особливо, когда трогала самолюбие. У него нашли множество тетрадей, где отпечаталось все его сердце; там стихи и проза, есть глубокие мысли и огненные чувства» [155]). Этот отзыв 3-го гостя самая полная характеристика Лермонтова по драме «С. ч.». Проверим все это по возможности отзывами о личности Лермонтова его современников. Вот что говорит о нем его товарищ по военной школе А. Меринский: «Лермонтов был далеко не красив собой и, в первой юности, даже неуклюж. Он очень хорошо знал это и знал, что наружность много значит при впечатлении, делаемом на женщин в обществе. С его чрезмерным самолюбием, с его желанием везде и во всем первенствовать и быть замеченным, не думаю, чтобы он хладнокровно смотрел на этот небольшой свой недостаток. Знанием сердца женского, силою своих речей и чувства, он успевал располагать к себе женщин,—но видел, как другие, иногда ничтожные люди, легко этого достигали. В обществе Лермонтов был очень зло-

[155]) Соч. Л—ва, т. III, стр. 205.

речив, но душу имел добрую: как его товарищ, знавший его близко, я в том убежден. Многие его недоброжелатели уверяли в противном и называли его беспокойным человеком» [156]).

О любви Лермонтова к истине говорит лично знавший его германский поэт Боденштедт: «Выросший среди общества, где лицемерие и ложь считаются признаками хорошего тона, Лермонтов, до последнего вздоха, остался чужд всякой лжи и притворства» [157]).

Тот же Боденштедт говорит об умении Л—ва полностью отдаваться другу и женщине: «Отдаваясь кому-нибудь, он отдавался от всего сердца... В самых близких и прочных дружественных отношениях находился он с умною граф. Растопчиною, которой было бы поэтому легче, нежели кому-либо дать верное понятие о его характере» [158]).

Приведем для полноты отзыв и Растопчиной: «Созрев рано, как и всё современное ему поколение, он уже мечтал о жизни, не зная о ней ничего, и таким образом теория повредила практике. Ему не достались в удел ни прелести, ни радости юношества... Он был дурён собой, и эта некрасивость... порешила образ мысли, вкусы и направление молодого человека с пылким умом и неограниченным честолюбием. Не признавая возможным

---

[156]) Приложение к «Запискам» Е. А. Сушковой, стр. 203, 2-е изд.
[157]) «Записки Е. А. Сушковой». Приложение, стр. 222, 2-е изд.
[158]) Ibid, стр. 158.

нравиться, он решил соблазнять или пугать... он стал бить на таинственность, на мрачное и на колкости... насмешливый, едкий, ловкий... вместе с тем полный ума самого блестящего... он сделался душою общества молодых людей высшего круга...» [159]). Все эти отзывы в сумме своей подтверждают верность самонаблюдения Лермонтова, изложенного действующими лицами драмы «Странный человек». В драме имеются и следы чуткости Лермонтова к социальным вопросам, в частности к вопросу о крепостном праве (см. сцена V-я), на которое еще в 1829 г. поэт указывал в стихотворении «Жалоба турка»:

«Там стонет человек от рабства и цепей...
Друг! этот край... моя отчизна!»

Но об этом достаточно говорилось в третьей главе нашей работы, отметим лишь подтверждение отрицательного отношения Л—ва к современному ему великосветскому обществу, принадлежащее его секунданту кн. А. Васильчикову: «он (Лермонтов) был вполне человек своего века, герой своего времени: века и времени, самых пустых в истории русской гражданственности. Но, живя этой жизнью, к коей все мы, юноши 30-х годов, были обречены, вращаясь в среде великосветского общества, придавленного и кассированного после катастрофы 14-го декабря, он глубоко и горько сознавал его ничтожество и выражал это чувство не только в стихах «Печально я гляжу на наше поколенье», но и в ежедневных, светских и товари-

[159]) «Русская Старина». 1882 г. сентябрь, стр. 614—615.

щеских своих сношениях. От этого он был, вообще, не любим в кругу своих знакомых в гвардии и в петербургских салонах; при дворе его считали вредным, неблагонамеренным и притом по фрунту дурным офицером, и когда его убили, то одна высокопоставленная особа изволила выразиться, «что туда ему и дорога». Всё петербургское великосветское общество, махнув рукой, повторило это надгробное слово над храбрым офицером и великим поэтом» [160]).

Как бы для контраста с ужасами крепостного права в этой же драме представлено и легкомысленное барство в лице представителей светской студенческой молодёжи, среди которой Лермонтов вращался в М. университете; это были большей частью его товарищи по университетскому пансиону, или молодые люди из общества бабушки и большого числа тётушек и кузин [161]); их представители в драме («С. ч.») студенты: Рябинов, Снегин, Челяев, Зарудкий и Вышневский (сцена IV-я).

В драме осталось еще одно значительное в отношении автобиографическом лицо—это Наташа Загорскина; про первое знакомство с ней Владимир так говорит: «Год тому назад, увидав её в первый раз, я писал о ней в одном замечании... Она тогда имела на меня влияние благотворное... [162]). Писал это Лермонтов в 1831 году, а известно, что год назад, а именно летом 1830 года, он познакомился с Екатериной Александров-

---

[160]) «Русский Архив», 1872 г., стр. 208—209.

[161]) И. Висковатов, стр. 125.

[162]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. III, стр. 153.

ной Сушковой и увлёкся ею, о чём и свидетельствует последняя в своих «Записках» [163]). Об этом увлечении свидетельствует также и графиня Евдокия Петровна Растопчина, урожденная Сушкова, двоюродная сестра Екатерины Александровны: «В то время—пишет Растопчина—я его (Лермонтова) два раза видела на детских балах, на которых я прыгала и скакала, как настоящая девочка, которою я и была, между тем, как он, одних со мною лет, даже несколько моложе, занимался тем, что старался свернуть голову одной моей кузине (Екатерине Ал. Сушковой), очень кокетливой; с ней, как говорится, шла у него двойная игра... Кузина поверяла мне свои тайны; она показывала мне стихи, которые Лермонтов писал ей в альбом, я находила их дурными, особенно потому, что они не были правдивы» [164]); эти стихи (за 1830 г. числом 17) напечатаны в «Записках» Хвостовой. К ним можно добавить еще два, посвященных самим Лермонтовым Е. А. Сушковой,—это «Крест на скале» 1830 г. (M-lle Souchkoff), и «К С[ушковой»]. 1830 г. (При выезде из Середникова к Miss Blackeys. Шутка, предположенная от M. Kord [165]). Указание на miss Blackeys расшифровывает букву С: гостившая в Середникове молодежь звала Е. Сушкову «Miss black eyes» (черноокая барышня). M. Kord гувернер Аркадия Столыпина, дяди Лермонтова. Вся эта компания в целом отправлялась в палом-

---

[163]) „Записки“ Е. А. Хвостовой, гл. IV, стр. 77—99.

[164]) „Русская Старина“, 1882 г., сентябрь, стр. 615.

[165]) Соч. Лермонтова, т. I, стр. 128 и 140.

ничество в Троице-Сергиевскую лавру и Воскресенский монастырь [166]).

О посвящении стихов Наташе Загорскиной и самые стихи упоминаются и в драме («С. ч.»); по своему содержанию и настроениям они аналогичны стихотворениям, находящимся в «Записках» Е. Хвостовой.

Результатом посещения Т.-Сергиевской лавры было стихотворение «Нищий» (1830), последние четыре строчки которого говорят о безответной любви поэта к хитрой, кокетливой и гордой Е. А. Сушковой [167]); приведем это стихотворение полностью:

«У врат обители святой,
Стоял просящий подаянья
Бедняк, иссохший, чуть живой,
От глада, жажды и страданья.
Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.
Так я молил твоей любви,
Слезами горькими, с тоскою,
Так чувства лучшие мои
Обмануты на век тобою» [168]).

То же самое только с небольшой вариацией и прозаически говорит и герой драмы («С. ч.») Владимир Арбенин изменившей ему такой же хитрой, кокетливой и коварной

[166]) И. Висковатов, стр. 100.
[167]) „Записки" Хвостовой, стр. 84—87
[168]) Соч. Лермонтова, т. I, стр. 154.

Наташе Загорскиной: «Женщина... ты колеблешься? Послушай: если-б иссохшая от голода собака приползла к твоим ногам с жалобным визгом и движениями, из'являющими жестокие муки, и у тебя бы был хлеб,—ужели ты не отдала бы ей, прочитав голодную смерть во впалом взоре, хотя бы этот кусок хлеба назначен был совсем для другого употребления? Так я прошу у тебя одного слова любви..! [169]). Идея и конструкция стихотворения «Нищий» и речи Вл. Арбенина одни и те же, и мы решаемся утверждать, что здесь не простая случайность, а связь художественного образа Наташи с реальным лицом и именно с Екатериной Александровной Сушковой; предшествовавшие фактические данные лишь подтверждают это. Самая любовь Лермонтова к Е. А. Сушковой свидетельствуется им в письме к М. А. Лопухиной (23 декабря 1834 г.). „Il y eut un temps où elle me plaisait...“ Дальнейшее содержание этого письма отражено в неоконченной повести «Княгиня Лиговская», где Е. А. Сушкова изображена в лице Лизы Негуровой, а это дальнейшее содержание указанного письма говорит о полном разочаровании Лермонтова в Е. А. Сушковой: «...maintenant elle me force presque de lui faire la cour... mais, je ne sais, il y a quelque chose, dans ses manières, dans sa voix, quelque chose de dur, de saccadé, de brisé, qui repousse; tout en cherchant à lui plaire en trouve du plaisir à la compromettre, de la voir s'embarrasser dans ses propres filets“ [170]).

---

[169]) Соч. Лермонтова, т. III, стр. 199.

[170]) Соч. Лермонтова, т. IV, письма, стр. 321.

Из остальных лиц драмы «С. ч.», имеющих конкретное автобиографическое значение, остались лишь только два: Иван, слуга Владимира, и Аннушка, горничная Арбениной; но реальные оригиналы их уже выше указаны нами; оба эти персонажа по ролям, отведенным им в драме, представляют собой механическое перенесение из драмы „Menschen und Leidenschaften“ (Дарья, горничная Громовой, и Иван, слуга Юрия): характеры и поступки их перенесены из этой драмы полностью, без всяких вариаций, так, у Аннушки даже сохранено корыстолюбие Дарьи, которое у обеих обнаруживается в момент смерти их госпожи. Сохранено и локальное сходство драмы с реальными событиями и лицами: действие происходит в Москве, где учился поэт в эти годы и пережил все им изложенное в драме.

Последней автобиографической драмой будет драма «Два брата». Центральным автобиографическим фактом, заполнившим фабулу драмы, является выход замуж Варвары Лопухиной за Бахметева; следствием этой свадьбы была очередная вспышка давнишней любви Лермонтова к В. Лопухиной, сопровождаемая муками ревности и злобы, что и изображено в драме «Два брата». Отсюда нетрудно провести и автобиографический параллелизм: Юрий Радин—сам М. Ю. Лермонтов, Вера—Варвара Александровна Лопухина, Князь Лиговский—Н. Ф. Бахметев, муж В. А. Лопухиной, Ванюшка, лакей Юрия,—все тот же Иван—камердинер Лермонтова. Остальные лица драмы носят эпизодический характер и являются здесь литературным повторением лиц предыдущих автобиографических драм (отец и брат). До сих пор точно неизвестно, когда напи-

сана эта драма—одни говорят, правда, без достаточных оснований, что она написана в 1831 году (Ефремов, Федерс и Болдаков), другие, основываясь на автобиографических совпадениях, с большей основательностью утверждают, что она написана в 1835—36 году (Висковатов, Введенский, Котляревский и другие); самый биографический факт, положенный в сюжетное основание драмы, заставляет нас признать правоту последних. В самом деле, известно, что Лермонтов не ранее 20-го декабря 1835 г., уже будучи офицером, получил отпуск для поездки к бабушке в Тарханы. Проездом во время рождественских праздников он остановился ненадолго в Москве, где имел краткое свидание с В. А. Лопухиной, вышедшей в этом же 1835-м году замуж за Н. Ф. Бахметева [171]), свидание это происходило в его присутствии. Этот факт свидания поэта с любимой женщиной и был тем «происшествием», о котором он пишет С. А. Раевскому уже из Тархан 16-го января 1836 года: «пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мной в Москве. О Москва, Москва... преподло со мной поступила! Надо тебе об'яснить сначала, что я влюблен» [172]). Новая драма, о которой пишет Лермонтов, и была, несомненно, драма «Два брата», четвертый акт которой он писал в первой половине января 1836 года; возможно, что до своего от'езда из Тархан, то-есть до 14-го марта 1836 года, Лермонтов окончил свою драму; если нельзя точно фиксировать число и месяц

[171]) Висковатов, Биогр., стр. 280, примечание 1-е.

[172]) Соч. Лермонтова, акад. изд., т. IV, стр. 324.

даты написания драмы, то вполне точно можно фиксировать ее год, этот год указанной даты 1836-й. Этому можно найти подтверждение и в тексте драмы,—прежде всего указывается, что герой драмы Юрий Радин военный и находится в отпуске в Москве, о чем говорит князь Лиговский самому Юрию:

«Верно, встреча с персоной, которую встарину обожали? Это вечная история военной молодежи, приезжающей в отпуск (Д. II, сц. 1-я)»; об отпуске говорит и брат Юрия—Александр: «Потом брату кончится отпуск»... Указано в драме и время отсутствия Лермонтова (Д. III, сц. 1) из Москвы, откуда он выехал в Петербург осенью 1832 года; это время несколько преувеличено, что вероятно, об'ясняется временем окончания драмы; на это время отсутствия из Москвы указывает брат героя драмы Александр: «Да, вот уж четыре года, как брат не был дома... И сам он много переменился, и здесь в Москве всё кроме нас, переменилось»... (Д. I-е, сц. 1-я). Более точно определяет время отсутствия, а вместе с тем и разлуки с В. А. Лопухиной сам Лермонтов устами Юрия: «Разве я даром три года думал о ней день и ночь? Три года сожалений, надежд, недоспанных ночей: три года мучительных часов тоски глубокой, неизлечимой, и после этого я ее отдам без спору»... (Д. III, сц. 1). К тому же вопросу относится и указание Юрия на короткое знакомство с тем семейством, к которому принадлежала любимая им девушка: «Вот видите, княгиня, года три с половиною тому назад я был очень коротко знаком с одним семейством, жившим в Москве; лучше сказать, я

был принят в нем, как родной. Девушка, о которой я хочу говорить, принадлежит к этому семейству...» (Д. II-е, сц. 1-я).

То же «происшествие» в Москве, о котором пишет Лермонтов Раевскому, вызвало в том же 1836 году повесть «Княгиня Лиговская», где оно более детализировано, нежели в драме «Два брата»; это обстоятельство еще более прикрепляет драму именно к 1836-му году.

Некоторые данные заставляют еще поднять вопрос об Александре Радине, который является соперником Юрия, так как и он любит Веру; финал этого соперничества чуть не оказался кровавым: Юрий грозил Александру местью, говорил, что он, Александр, заплатит ему «ценою крови»; здесь, вероятно, подразумевалась дуэль; в конце драмы Юрий грозит зарубить брата,—последний вырывает у него саблю и этим предупреждает, может быть, убийство.

Кто же реально этот Александр Радин? Ответ может быть только предположительным: в конце 1834-го года лучший друг Лермонтова Алексей Александрович Лопухин увлекался Е. А. Сушковой, когда-то любимой самим Лермонтовым. Родные Сушковой стремились выдать Екатерину Александровну за А. А. Лопухина, и он, вероятно, считался у них на положении жениха, что свидетельствуется и «Записками» самой Е. А. Сушковой. Лермонтов, с 1830 года не видавший Сушкову, встречает ее на балу 4-го декабря 1834 года; скоро он узнает об увлечении своего друга Лопухина, об истинных намерениях родных Сушковой и решается разорвать нити, которыми, как он думал, опутала его друга Е. А. Сушкова, для этого он начинает

играть роль влюбленного и ревнивого, мстя и за ее прошлое кокетство с ним.

Коварная «игра» удалась Лермонтову: своего друга он спас от козней Сушковой, отомстил и за себя, оборвав «игру» и уйдя в тень [173]). Отголоски этого находим и в письмах Лермонтова, так, в письме к М. А. Лопухиной от 23-го декабря 1834 года он пишет: „J'était á Царское Село, lorsque Alexis (А. А. Лопухин) est arrivé... Dites moi, j'ai cru remarquer qu'il a du tendre pour m-lle Cathérine Souchkoff... est—ce que vous le savez? Les oncles de mamselle auraient bien voulu les marier!.. Dieu préserve!..» [174]). В письме к А. М. Верещагиной (1835 г.) он подробно говорит о своей мести Е. А. Сушкововой [174]). Следы этой коварной «игры» Лермонтова имеются и в «Записках» Е. А. Сушковой; истинного смысла этой «игры» Е. А. Сушкова не поняла, приняв ложное увлечение Лермонтова за действительное. Проследим в общих чертах эту историю по «Запискам» Е. А. Сушковой; о Лопухине она пишет: «Я стала считать себя его невестой, успокоилась на счет своей будущности, старалась убедить себя, что я его люблю, принуждала себя беспрестанно думать о нем, — но любовь не зарождалась, а я все ждала ее. Лиза величала меня: Madame de L-ne". Вполне действительно и указание Е. А. Сушковой о встрече с Лермонтовым и о его дружбе с Лопухиным: «Таким образом наступило 4-е декабря... мы одевались на бал к госпоже К... В швейцарской снимали шубы и прямо входили в танцовальную

[173]) Подробнее об этом см. у Висковатова, стр. 205—211.
[174]) Соч. Лермонтова, т. IV, стр. 320—321 и 321—324.

залу... я шла опустив голову, как вдруг Лиза вскричала: «ах, Мишель Лермонтов здесь!..» Я обещала ему две кадрили и мазурку, обрадовалась ему, как умному человеку, а еще более, как другу Лопухина. Лопухин «был моей первенствующей мыслью. Я не видала Лермонтова с 30-го года... меня только на днях произвели в офицеры, сказал он».

Дальше Сушкова описывает интригу Лермонтова без малейшего подозрения недоверчивости к поэту: «позвольте вас спросить,—говорил Лермонтов,—что же вы нашли в Лопухине?.. я уверен, что еслибы отняли у него принадлежащие ему пять тысяч душ, то вы бы первая и не взглянули на него... Да я знал и прежде, что вы в Москве очень благоволили к нему, а он-то совсем растаял... вы затаиваете, заглушаете ваши лучшие чувства, приносите их в жертву человеку, неспособному вас понять, вам сочувствовать, человеку, которого вы не любите и никогда не можете полюбить»... На этом окончим выписки из «Записок», содержащие в себе снижение А. Лопухина в глазах Сушковой, что и входило в цели Лермонтова. Приведем теперь ряд выписок из тех же «Записок», в которых говорится о мнимой ревности и любви Лермонтова к Е. А. Сушковой. Эта часть выписок имеет отношение к драме «Два брата», как покажут это некоторые места их: «... скажите (спрашивает Лермонтов Сушкову), если бы вас в одно время любили два молодые человека, один—пускай его будет Лопухин, он богат, счастлив, все ему улыбается, все перед ним преклоняется, все ему доступно, единственно потому только, что он богат! Другой же молодой человек далеко

не богат, не знатен, не хорош собой, но умен, но пылок, восприимчив и глубоко несчастлив; он стоит на краю пропасти, потому что никому и ни во что не верит, не знает, что такое взаимность, что такое ласка матери, дружба сестры, и если бы этот бедняк решился обратиться к вам и сказать вам: спаси меня, я тебя боготворю, ты сделаешь из меня великого человека... нам с Л[опу]хиным тесно вдвоем на земле... Если вы не решите, так предоставьте судьбе или правильнее сказать: пистолету... Пользуйтесь вашим положением, будьте счастливы, выходите за него, но на дороге к этому счастью вы перешагнете через мой или его труп, тем лучше! Какая слава для вас, два брата, два друга за вас сделаются непримиримыми врагами, убийцами» [175]).

Вполне вероятно, что эта ревность с примесью мелодраматизма была в драме «Два брата» ассоциирована Лермонтовым с именем действительно им любимой Варвары Александровны Лопухиной; в качестве соперника (в драме— Александр Радин) в порядке вещей он и использовал своего мнимого соперника по роману с Е. А. Сушковой— Алексея Ал. Лопухина, перенеся в драму мотивы рассуждений о богатстве и пустоте соперника, о ревности, заставляющей поднять руку на друга и брата. Таким образом вполне вероятно, что в лице Александра Радина Лермонтов вывел в драме своего друга—Алексея Александро-

[175]) „Записки Е. А. Хвостовой (рожд. Сушковой)", стр. 133—134, 139, 145, 147—149, 154.

вича Лопухина; конечно, о портретности здесь говорить нельзя и имя Лопухина здесь связано только с отдельными ситуациями романа с Е. А. Сушковой, использованными Лермонтовым в драме «Два брата». Знаменательно и название драмы «Два брата», которое становится понятным только на фоне данных нами об'яснений и в этом отношении характерна последняя фраза вышеприведенных выписок из «Записок»: «Какая слава для вас, два брата, два друга за вас сделаются непримиримыми врагами, убийцами».

Понятие друг и брат ассоциированы уже в самом тексте «Записок», эта ассоциация сказалась и в названии драмы: Лермонтов и Лопухин были только друзья, отсюда бы следовало и название «Два друга», Лермонтов же изменил на «Два брата», допустив в драме контаминацию двух эпизодов из своей жизни: любовь к В. А. Лопухиной и ее замужество и «роман» с Е. А. Сушковой; повторяем, что только при наличии такого факта контаминации двух эпизодов логически оправдывается название драмы — «Два брата»; в логике же Лермонтову отказать нельзя.

Таким образом все три драмы со стороны сюжета представляют собой драматизацию отдельных эпизодов из жизни Лермонтова; вместе с тем каждая из них есть отдельная ступень лестницы эволюции духовного роста поэта.

Подлинный автобиографизм драм заставляет признать их весьма важным материалом для биографии Лермонтова, но этот материал должен быть осознан и осмыслен с фактической стороны; к этому осознанию и осмыслению и были направлены наши усилия в данной главе.

ГЛАВА VI.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ДРАМ: „Menschen und Leidenschaften", „Странный человек" и „Два брата".

Несмотря на присутствие элементов автобиографизма в указанных выше драмах, Лермонтов не остался чуждым постороннему литературному влиянию, но все-таки здесь необходимо твердо помнить, что основными ядрами сюжетологии этих драм служат отдельные эпизоды из жизни самого поэта-драматурга, а поэтому наблюдаемые здесь посторонние литературные влияния носят эпизодический характер.

Разрыва в смысле драматургическом между первой драмой Лермонтова «Испанцы» и последующими автобиографическими нет, все они в своем целом лежат в плоскости романтического направления русской драмы вообще. Не забудем, что импульсом к драматизации лично пережитого поэтом был Московский театр, в репертуаре которого драмы Шиллера занимали одно из первых мест, ими увлекались, как нам уже известно, Лермонтов, Белинский и другие. Шиллер сделался драматическим образцом для Лермонтова,—его драмы, как главные литературные источники, он положил в основу «Испанцев», воспользовался он ими, именно —как главными литературными источ-

никами, и при создании своих автобиографических драм. Общей темой этих драм у Лермонтова является семейная драма с вплетением в нее любовного романа с соперничеством двух братьев или друзей и вытекающей отсюда враждой между последними, принимающей иногда трагический характер; в этой теме имеется и мотив родительского проклятия. Несмотря на автобиографический характер этой темы, сгущение ее красок произведено Лермонтовым за счет Шиллера, так как эта тема типично Шиллеровская тема,—она служит основой содержания таких драм немецкого драматурга, как «Разбойники» и «Мессинская невеста»; ясно, что лучших литературных источников подыскать Лермонтову было трудно, отчасти поэтому-то он и воспользовался ими, именно, как главными источниками, хотя это использование Шиллеровских драм так и осталось со стороны фактической эпизодическим, потому что Шиллеровскую тему Лермонтов заполнил содержанием лично и трудно пережитой им семейной драмы.

Перейдем теперь к фиксированию влияния этих Шиллеровских эпизодов на драму Лермонтова „Menschen und Leidenschaften",—так, чтение евангелия Дарьей Марфе Ивановне несомненно навеяно сценой чтения библии Амалией старику Моору («Разбойники»):

D. a. Moor.—Geh, nimm die Bibel, meine Tochter, und lies mir die Gechichte Jakobs ünd Josefs! Sie hat mich immer so gerührt, und damals bin ich noch nicht Jakob gewesen.

Amalia.—Welches soll ich euch lesen? (nimmt die Bibel und blättert).

D. a. Moor. — Lies mir den Jammer des Yerlassenen, als er ihn nimmer unter seinen Kindern fand...

Amalia (liest).—„Da nahmen sie Josephs Rock"... und so weiter.

Ее чтение прерывается репликами старого Моора:

D. a. Moor (fällt auf's Kissen zurück). — Ein reisend Thier hat Joseph zerrissen!

Amalia (liest weiter). — „Und Jakob zerriss seine Kleider"... und so weiter.

Старый Моор опять прерывает ее чтение:

D. a. Moor.—Hör auf, hör auf! Mir wird sehr übel*) (II er Akt, 2 Sc.).

У Лермонтова библия заменена евангелием и реплики Марфы Ивановны имеют другое содержание:

Марфа Ив.—... Эй, Дашка, возьми-ка евангелие и читай мне вслух.

Дарья.—Что прикажете читать?

Марфа Ив.—Что попадется.

(Дарья открывает книгу и начинает читать).

Дарья (читает вслух довольно ясно).—«Ведяху же и ина два злодея с ними убита...» и т. д.

Марфа Ив., подобно старику Моору, прерывает чтение Дарьи репликами ретроградного характера:

---

*) Ст. Моор.—Возьми-ка «библию, Амалия и прочти мне историю Иакова и Иосифа: она меня всегда трогала, хотя тогда я еще и не был Иаковом.

Амалия.—Которую же из них прочесть вам? (Берет „библию" и перелистывает ее).

Ст. Моор.—Прочти мне о горести оставленного, когда он не нашел Иосифа между своими детьми...

Амалия (читает).—«Вземше же ризу Иосифову...»

Ст. Моор (упадая на подушки).—Зверь лют снеде его, зверь восхити Иосифа!

Амалия (читает далее).—«И растерза Иаков ризы своя...»

Ст. Моор.—Перестань, перестань!—мне дурно!

(Перевод М. Достоевского).

М а р ф а И в.—Ах, злодеи—жиды! нехристи проклятые! Как они поступали с Христом!.. и т. д.

Д а р ь я (читает).—«Горе вам, книжницы и фарисеи, лицемеры...» и т. д.

Марфа Ив. опять прерывает чтение: «Правда, правда говорится здесь!... ах, эти лицемеры!..» [179]) и т. д.

Мотив проклятия отцом сына, правда, проклятия выдуманного злым братом, имеется у Шиллера в трагедии «Разбойники»; это проклятие повергает в отчаяние Карла Моора и вызывает у него неоднократные обращения к богу; в этих обращениях слышится иногда и негодование. Так же и у Лермонтова — проклятие отца повергает в отчаяние Юрия («Люди и страсти») и также вызывает у него неоднократные обращения к богу, в которых Шиллеровское негодование переходит в атеизм, в бунт против жестокого бога. Динамика обеих драм находится в большой зависимости от этого отцовского проклятия, героев драм оно толкает на крайности: Юрий кончает самоубийством, Карл Моор делает попытку застрелиться (4 д., 5 сц.), но кончает неуклонным решением посвятить себя разбойничьей деятельности. Отношения отцов к результатам проклятия в обеих драмах однородны: старый Моор, слушая печальное сообщения Германа о Карле Моор, восклицает:

D. a. M o o r (grässlich schrehend, sich die Haare ausraufend).—M e i n F l u c h i h n g e j a g t i n d e n T o d! g e f a l l e n i n V e r z w e i f l u n g! *) (II-er A., 2 sc.).

---

[179]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. III, стр. 104—105.

*) С т а р ы й М о о р (с воплем рвет на себе волосы).—Мое проклятие убило его! ввергло его в отчаяние!

Несколько лаконичнее восклицание Николая Михалыча, отца Юрия, у трупа последнего:

Николай Мих. — Мой сын... от моего проклятья...[177]).

Дворецкий Даниэль в своём сочувствии к Карлу Моору аналогичен слуге Юрия — Ивану. Такой аттрибут, как кошелёк с деньгами, который у Шиллера герой драмы дарит своему слуге Даниэлю, несомненно, отсюда перенесен Лермонтовым в свою драму («Л. и с.»); дарится этот кошелёк с деньгами у обоих авторов в решительный момент времени перед трагической развязкой. Карл Моор, прибыв в родной замок и встретив там своего старого слугу Даниэля, после короткой беседы с ним, дарит ему кошелёк с деньгами:

Moor.—Und will halten was er versprochen hat, — nimm das, ehrlicher Grankopf, für den Sweissfuchs im Stalle (dringt ihm einen schweren Beutel auf) nich vergessen hab'ich den alten Mann (5-a, 3-er Scene) *).

Юрий перед отравлением беседует с своим слугой Иваном, весьма сочувственно к нему относящемся; Юрия, очевидно, это трогает, и он подобно Карлу М. дарит слуге кошелек с деньгами:

Юрий (вынимает из шкатулки, на столе стоящей, кошелек)... (Ивану). Возьми это, — и ступай отсюда...[178]).

---

[177]) Соч. Лермонтова, т. III, стр. 146.

*) Моор.—И я сдержу то, что обещал тебе: возьми это себе, честный старик, за верховую лошадь (дает ему тяжелый кошелек). Я не позабыл тебя. (М. Л.)

[178]) Iblid, стр. 141.

Этим ограничивается влияние «Разбойников» Шиллера на драму «Menschen und Leidenschaften». В одном месте этой драмы находим влияние другой драмы Шиллера,— «Коварство и любовь»: в беседе президента с Фердинандом (отца с сыном), последний в аффекте негодования говорит отцу:

Ferdinand—... Ich gebe Ihnen mein Leben, wenn das Sie steigen machen kann. Mein Leben hab'ich von Ihnen... *) (1-ter A., 7 Sc.).

В таком же аффекте негодования и то же самое говорит Юрий своему отцу:

Юрий.—Так! я неблагодарен, только не к вам. Я обязан вам одною жизнью... возьмите ее назад, если можете... [179]).

Что касается влияния третьей драмы Шиллера— «Дон-Карлос» на эту драму Лермонтова, то, несмотря на указание общего характера, принадлежащего Нейману [180]), такого влияния не наблюдается, так как нельзя называть влиянием весьма отдаленное сходство общих мотивов о встрече двух друзей, без всякого наличия влияния текстуального.

Э. Дюшен указывает на влияние Байрона, которое чувствуется, по его словам, в предсмертном антирелиги-

*) Фердинанд—... Возьмите мою жизнь, если это может повысить вас. Жизнь я получил от вас... (М. Д.)

[179]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. III, стр. 137.

[180]) Нейман, Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова («Унив. Изв.», 1914 г. № 9, стр. 73, примечание 2-е).

озном монологе Юрия: «Но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству? Зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. Зачем хотел он моего рождения, зная про мою гибель?.. Где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?..» (Д. V, явл. IX).

Так же восстает против бога и Каин у Байрона:

«Моя-ли в том вина? Я не родился;
Я не искал того, чтобы родиться:
. . . . . Они мне говорят
На все мои вопросы: «это воля
Его была, и он есть благ.»—Как знать
Об этом мне? Он всемогущ; отсюда
Должно ли вытекать, что он и благ? *)

В данном случае влияние Байрона выражается лишь в мотиве, значительно варьированном Лермонтовым.

В драме «Menschen und Leidenschaften» наблюдаются и влияния русских авторов, которые иногда возможно рассматривать, как следы простого чтения, вызванные рядом ассоциаций; так, например, таким «следом» чтения можно назвать следующий штрих из «Горе от ума» Грибоедова.

Юрий—... Беги далеко из родины, где для тебя ничего больше нет... Беги туда, где нет женщин... Где-ж этот край благословенный? Пущусь искать его... Стану бродить по свету, пока найду и погибну...[181]).

*) Дюшен, Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и зап.-европ. литературам, стр. 76—77.

[181]) Соч. Лермонтова, т. III, стр. 130.

Здесь вкраплен ряд слов из следующего места комедии «Горе от ума» (явл. 14-е, д. IV-е):

Чацкий.— ... «Вон из Москвы! Сюда я больше
не ездок.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!»

Такими же «следами» чтения возможно считать в драме и несколько штрихов из ком. Фонвизина «Недоросль», так, третье явление первого действия драмы «Люди и страсти» начинается приблизительно так же, как и восьмое явление четвертого действия ком. «Недоросль»:

Дарья.—Здравствуйте, батюшка! Хорошо-ли почивали?

Почти то же говорит Простакова Стародуму:

«Хорошо ли отдохнуть изволил, батюшка?»

Во втором явлении действия второго драмы «Люди и страсти» Николай Михалыч Волин своим резонёрством напоминает несколько Стародума, а Марфа Ивановна своим ретроградством — Простакову. Несколько «штришков» находим и в пятом явлении третьего действия драмы «Л. и с.:»

Марфа Иван (Юрию).—Ты ... с ним ... едешь ... ты с ума сошел ... Я тебя не пущу ...

Так вот плоды моего воспитания! Вот нынешняя благодарность!..

Здесь ощущаются отзвуки следующих мест из ком. «Недоросль»:

Простакова.—И ты! и ты меня бросаешь! А неблагодарный!..

Стародум. — Вот злонравия достойные плоды![182]).

(Последнее явление V-го действия).

В вставочных стихотворениях пьесы Лермонтова имеется уже не «след» чтения, а влияние, доходящее до простого заимствования, на что указывает Б. В. Нейман; первое имеет такой вид:

«Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись,
В день уныния смирись,
День веселья, верь, настанет.
Сердце в будущем живет,
Настоящее уныло.
Все мгновенно, все пройдет.
Что пройдет, то будет мило.»

Это стихотворение представляет собой заимствование из Пушкина («Евпраксии Николаевне Вульф»):

«Если жизнь тебя обманет.
Не печалься, не сердись!
В день уныния смирись:
День веселья, верь, настанет.
Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.»

[182]) Возможно, что именно в это время Лермонтов перечитывал Фонвизина, т. к. в 1829—30 г. сочинения Фонвизина были изданы в Москве.

Второе из вставленных в драму стихотворений следующее:

«Смертный, мне ты подражай:
Наслаждайся, наслаждайся,
Страстью пылкой утомляйся,
А за чашей отдыхай»[183]).

Нечто сходное имеется в стихотворении Пушкина «Гроб Анакреона» (из Парни).

«Смертный, век твой привиденье:
Счастье резвое лови;
Наслаждайся, наслаждайся,
Чаще кубок наливай;
Страстью пылкой утомляйся,
И за чашей отдыхай!»[184])

Так же возможно говорить и о влиянии А. Марлинского на драму Лермонтова («Л. и с.»), с сочинениями которого поэт-драматург был, конечно, знаком, так как они были весьма популярны среди читающей публики. Влияние это заключается не в дословности передачи, а в тематических заимствованиях, представляющих собой в драмах Лермонтова какую-то постоянную величину; такой постоянной величиной в них является тема ссоры из-за ревности между двумя друзьями, иногда братьями, с непременной дуэлью в результате. В предыдущей главе возможность дуэли в драмах Лермонтова была об'яснена реальным фактом, но в литературной постановке вопроса вполне

[183]) Соч. Лермонтова, т. III, стр. 95.

[184]) Б. В. Нейман, Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова («Универс. Изв.», 1914 г., № 9, стр. 73—74).

возможно наряду с реальным фактом допустить и литературное влияние сочинений того же А. Марлинского; такое влияние наблюдается в 4-м явлении IV-го действия драмы «Люди и страсти»:

Юрий.—Господин офицер...

Заруцкий.—Мой друг!...

Юрий.—Так вы меня называли прежде.

Заруцкий.—И теперь, надеюсь.

Юрий (подаёт ему пистолет).—Вот наша дружба.

Заруцкий.—Как?.. Что это значит?

Юрий (отвернувшись).—Берите.

Заруцкий.—Я не хочу. Растолкуй мне, за что и на что... может быть ошибка... и за это, чорт возьми, я не стану с другом стреляться...

Это напоминает такую же сцену в повести А. Марлинского «Испытание» [185]), где она происходит тоже между друзьями Валерианом и Греминым:

«Валериан с распростертыми об'ятиями встретил Гремина. «Только тебя не доставало, милый князь», вскричал он... «Я приехал не поздравлять вас, господин Стрелинский», отвечал Гремин насмешливо-холодно... — «Вы? господин Стрелинский? право я не понимаю тебя, Гремин!.. Скажите лучше по-дружески и без обиняков: чем заслужил я такой гнев ваш?»

Эта сцена ссоры из-за ревности оканчивается вызовом на дуэль: «Ложь! — вскричал Стрелинский, задыхаясь от

---

[185]) Полное собрание сочинений А. Марлинского. 3-е изд., 1838 г., т. I, стр. 96—130.

гнева: — ложь! — одна кровь может смыть это слово!» (101 стр.). Но самая дуэль не состоялась, так как она была прервана сестрой Валериана Ольгой, будущей невестой Гремина. В пьесе Лермонтова та же ситуация: дуэль друзей прерывается героиней драмы — Любовью Волиной. Таким образом, повесть А. Марлинского «Испытание» послужила для драмы Лермонтова тематической канвой.

Тема — ссора из-за ревности с конечным результатом ее — дуэлью — встречается довольно часто в сочинениях Марлинского, так, мы ее находим в его рыцарской повести «Замок Нейгаузен» (часть 3-я, стр. 173), где Эвальд упрекает своего друга Всеслава за то, что он у него «похитил любовь легковерной Эмы». Ссора также оканчивается вызовом на поединок: «Я удостаиваю тебя поединка»,—говорит Эвальд Всеславу (стр. 175). Та же тема находится и в 5-м письме «Романа в семи письмах» (т. IV, стр. 197—200), где герой говорит: «Соперник мой скорее обручится с мертвой пулею, чем с Аделью». В 6-м письме уже говорится о дуэли: «Кончено. Через полчаса я стреляюсь с Эрастом и на смерть...». В 7-м письме перед нами уже результат дуэли: «Я убил его, убил благородного великодушного человека!..».

Такое частое повторение одной и той же темы и получило характер постоянности: ее и только одну ее и использовал у Марлинского Лермонтов для своих автобиографических драм.

Наблюдается некоторое соприкосновение драмы Лермонтова «Л. и с.» с драмой Белинского «Дмитрий Калинин»; соприкосновение это более типологического характера, что, впрочем, легко об'ясняется тем, что оба драма-

турга были чембарцы (Тарханы находились в 14 верстах от Чембара), а так как обе драмы автобиографические, то вполне вероятно, что оригиналами для них послужили лица, известные обоим драматургам или, по крайней мере, знакомые, как типы определенного класса и определенной местности; С. А. Венгеров утверждает первое положение, он говорит, что для типа Лесинской оригиналом Белинскому послужила помещица Мосолова, родственница М. Ю. Лермонтова, черты которой, вероятно, и ассоциировал последний при создании типа тиранки-помещицы [186]).

Но это «соприкосновение» возможно расширить до влияния; драма студента Белинского была, несомненно, известна студенту Лермонтову; она, вероятно, читалась в студенческих кружках, ходила в рукописи по рукам и, таким образом, стала известной Лермонтову, который и воспользовался ею, как источником для своих автобиографических драм.

Влияние драмы Белинского на драму Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» выразилось, главным образом в сходственном параллелизме двух лиц: Лесинской (у Белинского), Марфы Ивановны (у Лермонтова); последняя такая же жестокая помещица и ханжа, как и Лесинская; обе своих крепостных бьют по щекам:

Лесинская (Лизе).—Да ты еще вздумала вывертываться, так вот же тебе. (Бьет ее по щекам). (2-я карт.).

В драме Лермонтова Элиза говорит про Марфу Ивановну, что она «ужасть!.. девок по щекам так и лупит» (1-е д., явление VIII).

---

[186]) Полное собрание сочинений В. Г. Белинского под редакцией С. А. Венгерова, т. I, стр. 136.

Характерно и следующее место: Лесинская грозит старому слуге Ивану розгами на конюшне:

«Ах, мошенник, злодей!.. На конюшню, на конюшню! запорю до смерти!» (2 карт.).

У Лермонтова: Марфа Ивановна.—Ах, злодей! Кто разбил? Кто этот окаянный?

И несколько дальше — «в плети его, в плети, на конюшню!..». (Действие 2-е, явл. 1-е).

Лесинская, после выявления своей жестокости, вспоминает о боге: «Ох, да я заболталась с вами и богу-то позабыла помолиться; вы, разбойники, меня всегда в грех вводите» (2-я карт.).

Далее следует беседа Лесинкой с Сидором Андреевичем, представляющим собой тип своеобразного русского «Тартюфа»; свой разговор с помещицей он пересыпает текстами из священного писания.

В драме Лермонтова жестокостям Марфы Ивановны предшествует ее беседа с Дарьей,—с чтением текстов священного писания; полагаем, что такая ситуация мотивов у Лермонтова не случайна.

Монологи Дмитрия Калинина так же антирелигиозны, как и монологи Юрия Волина, хотя в тех и других чувствуется сильное влияние Карла Моора («Разбойники» Шиллера).

Картина вторая начинается у Белинского беседой слуг Ивана и Лизы, рассуждающих о настоящем и прошлом их господ.

У Лермонтова аналогичной беседой слуг Дарьи и Ивана начинается первое явление первого действия. Этим исчерпывается влияние драмы Белинского на драму Лермонтова,

а также исчерпываются и вообще литературные источники драмы «Menschen und Leidenschaften».

Драма «Странный человек» представляет собой вариацию предыдущей, из которой сюда многое перенесено механически (см. стр. 147 и 156 нашей работы). Ясно, что основным источником для этой драмы и послужила именно предыдущая; это положение возможно принять аксиомально. Но предыдущая драма имеет на себе «печать» Шиллеровского влияния, которое также вне всякой конкретности чувствуется и в драме «Странный человек». Тем не менее Лермонтов все-таки заглянул в сочинения Шиллера и в этой драме возможно наблюсти конкретное влияние немецкого драматурга, так, например, следующий монолог Владимира Арбенина, несомненно, навеян монологом К. Моора:

«Люди! Люди!.. И до такой степени злодейства доходит женщина... О, проклинаю ваши улыбки, ваше счастье, ваше богатство!.. Все куплено кровавыми слезами... Я бы раздавил ногами каждый сустав этого крокодила, этой женщины»... (V сц.).

Moor.—Menschen—Menschen! falsche heuchlerische Ktokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen. Bosheit hab'ich dulden gelernt... wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o so fange Feuer, männliche Gelassenheit! Verwilde zum Tiger... *). («Die Räuber». I Akt, 2-te Scene).

*) Моор.—Люди! Люди! лживое, коварное отродье крокодилов. Вода—ваши очи, сердце железо!.. На уста поцелуй—кинжал в сердце!... Я привык сносить злость... Если любовь отца делается Мегерой: о, тогда пылай огнем мужское терпение, превращайся в тигра...

Беседа Владимира с его отцом—Павлом Григорьевичем (сцена VII-я) также имеет «печать» Шиллеровского влияния: она аналогична беседе Фердинанда с его отцом—Президентом (1-е д., 7-й вых. траг. «Коварство и любовь»). В этой сцене Лермонтов вторично использовал слова Фердинанда: «Ich gebe Ihnen mein Leben... Mein Leben hab'ich von Ihnen...» *). У Лермонтова Владимир говорит отцу: «Вы мне дали жизнь,—возьми те, возьмите ее назад, если можете...».

Президент грозит Фердинанду: «Junge, ich sage dir, du wirst dort sein, oder fliehe meinen Zorn!» **).

Так же грозит Владимиру и Павел Григорьевич: «Замолчи, сумасшедший! страшись моего гнева!..».

Других конкретных следов Шиллеровского влияния в драме Лермонтова не наблюдается.

Русские источники в этой драме использованы значительно богаче, чем в других автобиографических драмах; первым и наиболее важным из них будет опять драма В. Г. Белинского «Дмитрий Калинин». Н. Коробка, следуя за Висковатовым, указывает на влияние этой драмы Белинского на драму Лермонтова «Странный человек» [187]), хотя это утверждение иногда имеет у него неустойчивый характер: Н. Коробка сам сомневается, указывая совершенно справедливо, что «совпадения у Белинского и Лермонтова не ограничиваются теми случаями, которые об'яснимы

*) Ферд.—Возьмите мою жизнь...
Жизнь я получил от вас...

**) Президент—Слышишь? Ты будешь там, или берегись моего гнева.

[187]) «Литерат. Вестник»., т. V-й, 1903 г., кн. 4-я, стр. 451—456.

предполагаемым влиянием одного на другого, а оказываются и в случаях, которые легче допускают предположение о влиянии одного общего источника как на Белинского, так и на Лермонтова».

Какой этот общий источник, Н. Коробка не указывает, а между тем указать его нетрудно: это драмы Шиллера, которыми, подобно Лермонтову, увлекался студент Белинский, о чем говорит и его университетский товарищ Прозоров [188]).

На влияние Шиллера указывает и С. А. Венгеров, говоря, что монологи Д. Калинина навеяны Шиллеровскими «Разбойниками» [189]); добавим от себя, что эта драма Белинского носит на себе влияние и других драм Шиллера, как, например, «Коварство и любовь». В качестве примера достаточно указать одно место: Софья, слушая старого крепостного слугу Ивана, рассказывающего ей об ужасах крепостного права, говорит с негодованием: «о, прочь эти пустые наряды! Я истреблю их, иначе они будут жечь мое тело» (2-я картина, т. I, стр. 71). В результате она дарит Ивану кошелек с деньгами.

То же у Шиллера в трагедии «Коварство и любовь»: лэди, слушая старого камердинера о жестокостях герцога, о горе бедняков и т. д., отталкивает с негодованием присланные им драгоценности со словами: «Weg mit diesen Steinen-sie blitzen Höllenflammen in mein Herz!» *). (II-te A.

---

[188]) Соч. Белинского под ред. Венгерова, т. I, стр. 137.

[189]) Ibid, стр. 131.

*) Прочь эти камни! Они жгут адским огнем мое сердце.

2 Scene). В результате лэди также дарит камердинеру кошелек с деньгами. Не забудем, что и в драмах Лермонтова этот аттрибут фигурирует.

Таким образом общее влияние на драмы обоих авторов оказал Шиллер.

На конкретное влияние драмы Белинского совершенно справедливо указывает Н. Коробка; он говорит, что сходен весь тон обеих драм, сходны личности двух главных героев: Дмитрия Калинина и Владимира Арбенина; у них один и тот же темперамент, тот же характер, они говорят одним и тем же языком, имеют одни и те же мысли. Замечательно и то обстоятельство, что главный герой (у Белинского) в первоначальной редакции носил имя Владимира, т.-е. то же имя, какое имеет и герой драмы Лермонтова. Другое действующее лицо драмы Лермонтова—друг Владимира Арбенина, оказывается однофамильцем автора драмы «Дмитрий Калинин»,—фамилия его Белинский; Висковатов, Венгеров, Коробка придают этому некоторое значение, хотя трудно, невозможно согласиться с художественной трактовкой характера В. Г. Белинского в передаче Лермонтова.

К этому добавим некоторые наши наблюдения. Обращает на себя внимание четвертая картина драмы Белинского: гости у Лесинской ждут князя, предполагаемого жениха Софьи. Среди гостей—«одна госпожа», «другая госпожа», «третья госпожа», «четвертая госпожа». Лесинская усиленно ухаживает за прибывшим князем. Далее следует беседа князя с Софьей. Неожиданно появляется Дмитрий «с дикой улыбкою, блуждающими взорами». Вскоре по залу раздается шопот: «Он с ума сошел». Здесь остановимся. То же самое наблюдаем в XII-м и XIII-м явле-

нии драмы Лермонтова: Гости у Загорскиных. Ждут Белинского, как жениха Наташи. Среди гостей «гость», «гость I-й». Далее так же следует беседа Белинского с Наташей. Так же неожиданно появляется Владимир Арбенин «бледный и странный». Еще до его прибытия разносится молва об его сумасшествии. В XIII-й сцене гости у графа N. Среди них «1-й гость», «2-й гость», «3-й гость», «4-й гость», «1-я дама», «2-я дама», «3-я дама». Здесь «3-й гость» прямо говорит про Арбенина:

«Да, бедный Арбенин! Вы знаете, он сошел с ума».

Как видно из приведенного, ситуация темы у обоих драматургов однородна.

Здесь общим источником для обоих драматургов, несомненно, служила комедия Грибоедова «Горе от ума», о чем будет сказано еще ниже.

Тематически родственно драмам Лермонтова («Л. и с.», и «Стр. чел.») и последнее об'яснение Дмитрия с Софьей, пересыпанное горькими упреками, параллельное об'яснениям Юрия с Любовью («Л. и с.», 4 д., 5 явл.), Владимира с Наташей («С. ч.», XII сц.); причем у Белинского чувствуется сильное влияние трагедии Шиллера «Коварство и любовь» (последнее об'яснение Фердинанда с Луизой).

Обе драмы сближает еще один основной вопрос, затронутый ими,—это вопрос о крепостном праве; на что обратил внимание еще Висковатов, указывая на полное тождество идей по этому вопросу у наших драматургов [190]); позднее это более детально отметили С. А. Венгеров [191]) и Н. Коробка [192]).

[190]) Биогр. Висковатов (6-й т. соч.), стр. 123.

[191]) Полное собр. соч. Белинского под ред. Венгерова, т. I, стр. 133.

[192]) «Литер. Вестник.», 1903 г., т. V, стр. 451 и 454.

Следующим по значительности литературным источником драмы «Странный человек» будет уже упомянутая выше комедия Грибоедова «Горе от ума», влияние которой носит в драме эпизодический характер. Сцены XII-я и XIII-я драмы «Странный человек» в отношении персональном и тематическом построены по «канве» 14-го и 15-го явлений III-го действия комедии «Горе от ума»: Наташа параллельна Софье, гости 1-й, 2-й, 3-й и 4-й аналогичны по характеру их ролей «г-дам N и D». Сцены имеют однородное содержание: вечер, гости, светские сплетни; доминирующая из них —сумасшествие героя, к которому почти все общество относится отрицательно.

Более точно гость у Лермонтова (XII сц.) вполне соответствует по исполняемой им роли г-ну N и Загорецкому у Грибоедова (III д., 15 и 17 явл.). Обратимся к тексту комедии «Горе от ума»:

г. N.—С ума сошел!... Ей кажется, вот на!
Не даром? Стало быть... с чего б взяла она!
Ты слышал?
г. Д.—Что?
г. N.—Об Чацком?
г. Д.—Что такое?
г. N—С ума сошел!
г. Д.—Пустое. (15 явл III д.).

В 17-м явлении эту сплетню распространяет Загорецкий: «Об Чацком; он сейчас здесь в комнате был».

Графиня-внучка.—Знаю. Я говорила с ним.
Загорецкий.—Так я вас поздравляю: он сумасшедший...

Графиня-внучка.—Что?
Загорецкий.—Да, он сошел с ума! (17 явл. III д.).

В драме Лермонтова этот мотив, как и в большинстве случаев, заимствования, слегка варьирован: распространителем сплетни о сумасшествии героя является не героиня, а гость, хотя впоследствии эту сплетню повторяет у Лермонтова и героиня; так, гость спрашивает княжну Софью: «Вы не приметили: сумасшедший он (Арбенин)?»

Несколько дальше этот же гость, рассказав предварительно о виденной им сцене ссоры между отцом и сыном Арбениными, дополняет свой рассказ утверждением о сумасшествии героя: «...но такое бешенство, такие угрозы показывают совершенное сумасшествие!..» (XII сц.).

Княжна Софья, которой все это говорилось, в свою очередь передает это Наташе: «его (Арбенина) приняли за сумасшедшего...». Наташа пользуется этим сообщением при окончательном об'яснении с Вл. Арбениным: «Как хотеть, чтоб сумасшедший поступал, как рассудительный человек!...»—говорит она ему.

Отзывы героинь о героях почти однородны в обеих пьесах:

Софья (в сторону)—Не человек, змея!
(громко и принужденно)—Хочу у вас спросить:
Случалось-ли, чтоб вы смеясь, или в печали,
Ошибкою добро о ком-нибудь сказали?
Хоть не теперь, а в детстве, может быть. (Д. 1-е, явл. 7-е).

В другом месте Софья признает ум Чацкого, но ум злой, ей неприятный:

Софья.—Конечно, нет в нем этого ума,
Что гений для иных, а для иных чума,
Который скор, блестящ и скоро опротивит,
Который свет ругает наповал,
Чтоб свет об нем хоть что-нибудь сказал;
Да этакий-ли ум семейство осчастливит?»

(Д. III-е, явл. 1-е).

Отзывы Наташи («Странный человек») о Вл. Арбенине представляют собой перефразировку отзывов Софьи: «...в нем что-то необыкновенное... А за то какой несносный характер, какой злой ум и какое печальное всегда воображение... Боже мой! да такой человек в одну неделю тоску нагонит!...» (Сцена IX-я).

Наташа так же уверена, что такой ум не создан для «семейственного счастья», отсюда следует ее вопрос к Арбенину: «Какая вам охота смущать семейственную тишину?» (Сц. XII-я).

Остается отметить еще несколько штрихов, заимствованных Лермонтовым из ком. «Горе от ума». В драму («С. ч.») попало даже название Грибоедовской комедии,—так, Вл. Арбенин говорит: «...со мною случится скоро горе не от ума, но от глупости...» (Сц. II-я).

В словах друга Арбенина — Белинского наблюдается «штришок» из монолога Чацкого «А судьи кто?...», выхваченный из стихов этого монолога:

«Сужденья черпают из забытых газет
Времен очаковских и покоренья Крыма»...

(Д. II-е, явл. 5-е.).

Белинский говорит:

«Меня осадил весь очаковский век». (Сц. XII-я). Этим завершается влияние комедии «Горе от ума» на драму Лермонтова.

Прибавим еще один «штришок», скопированный у Пушкина и указанный Нейманом, и тогда все литературные источники драмы «Странный человек» будут исчерпаны:

У Пушкина: «Буря...»

«... как путник запоздалой,
К нам в окошко застучит».

У Лермонтова в драме «Стр. челов.»: «Ветер и дождь стучат в наши окна, как запоздалые дорожные» [198]).

Сходство образного и текстуального характера.

Последняя автобиографическая драма «Два брата» в качестве главного литературного источника имеет опять драмы Шиллера. Эта драма сюжетно построена на антагонизме двух братьев, что составляет главное содержание Шиллеровской драмы «Мессинская невеста или враждующие братья», которой Лермонтов и воспользовался, как литературным источником; вполне возможно, что вариация названия Шиллеровской драмы—«враждующие братья» подсказала Лермонтову и название его собственной драмы —«Два брата» (вместо «Два друга»; см. предыдущ. главу).

---

[198]) «Универс. Известия.» 1914 г., № 9. Нейман, Влияние Пушкина в творчестве Л—ва, стр. 79.

Причины вражды братьев в драме Шиллера следующие: соперничество и ревность из-за родительской любви и то же из-за любви к женщине; те же причины вражды и в драме Лермонтова. Отсюда следует и персональный параллелизм: Донна Изабелла (мать) аналогична Димитрию Петровичу (отцу), два брата—Дон-Мануил и Дон-Цезарь параллели к Юрию и Александру, Беатрисса соответствует Вере.

Не забудем, что сюжетная схема Шиллеровской драмы заполнена у Лермонтова автобиографическим содержанием, а поэтому конкретно нам остается рассмотреть только некоторые эпизоды с «печатью» Шиллера. Одним из таких эпизодов, не имеющих никакого отношения к биографии поэта, является 1-я сцена IV действия, насквозь пропитанная романтическим содержанием, которое является общим для драм обоих драматургов; схема этого содержания следующая: героиня драмы ждет своего возлюбленного, вместо последнего является его брат, соперник по любви; мистификация обнаруживается, героиня обескуражена и напугана. Мистификатор на время исчезает. Вскоре является и сам возлюбленный, происходит об'яснение; неожиданно опять появляется брат-соперник, происходит бурное об'яснение, которое у Шиллера оканчивается убийством возлюбленного героини, у Лермонтова—только угрозами.

Проследим эту схему по параллельным текстам драм:

У Шиллера в ремарке к сцене свидания про Беатрису говорится—«geht unruhig auf und nieder...» [194]) *).

---

[194]) Friedrichs von Schiller sämmtliche Werke. Achtes Bänden. Stuttgart. 1823 г., стр. 61, 62, 65, 66, 68, 71, 103, 104, 105.

*) Беспокойно прохаживается взад и вперед.

(Перевод Ф. Миллера).

У Лермонтова в двух ремарках, касающихся Александра, говорится почти то же: «Задумывается. Ходит взад и вперед». (Д. VI, сц. 1).

У Шиллера героиня напряженно ждет: «Er ist nicht... Es stürmen alle Schrecken auf mich her... Was hab'ich gethan?... Kalt ergriff mich das Entsetzen... Stimmen im Garten! Er ist's der Geliebte!». [194]) *).

У Лермонтова — Вера. — Его еще нет... темно страшно... Боже! Как я могла решиться... Ну, что-ж делать? Я его знаю—он сдержал бы свое обещание; у меня сердце бьется, как молоток. Шорох... О, кто это?.. Юрий!.. (ibid).

Вместо этого возлюбленного у Шиллера появляется брат-соперник—Дон-Цезарь, у Лермонтова также брат-соперник — Александр.

Узнавание у Лермонтова задержано небольшим разговором между Верой и Александром, у Шиллера оно происходит сейчас же:

Beatrice (mit Schrecken zurückfliehend).—Weh mir! Was seh'ich!

Don Cesar.—Holde Schönheit, fürchte nichts!.. Ich habe dich wieder, und der Geist verlasse eher die Glieder, eh'ich von dir scheide! [194]) **).

---

*) Нет, то не он!.. И сердце вдруг от ужаса замрет... Какой совершила я шаг роковой?.. Вдруг об'ял небывалый страх... Чу! слышится голос! Ах, это мой друг.

**) Беатриса (отступая с ужасом).—О горе мне! Что вижу я?

Дон-Цезарь.—Не бойся, прелестная!.. Так ты—моя и прежде жизни сила умрет во мне, чем разлучусь с тобой. (Ф. М.).

У Лермонтова (после короткого разговора):

Вера (вскрикивает громко). — О! опять он, опять!

Александр. — Я уже сказал тебе: опять и всегда,— никто не займет моего места. (Д. VI, сц. 1).

Сцена этого свидания завершается у обоих авторов ремарками: у Шиллера—«Sie flieht in den Gartensaal *) [194]). у Лермонтова — «Вера хочет убежать».

Появление на свидание возлюбленного героини у Шиллера несколько отсрочено и отнесено в другое явление, у Лермонтова этого разрыва нет и появление возлюбленного следует сейчас же, после короткого разговора героини с братом-соперником. Свидание с возлюбленным кратковременно в обеих драмах и обрывается вследствие появления брата-соперника.

У Шиллера:

Beatrice.—Gott! Diese Stimme! Wo verberg'ich mich?

Don Manuel.—Erkennst du diesse Stimme? Nein, du hast Sie nie gehört, und kannst sie nicht erkennen!..

Beatrice—O lass uns fliehen, komm und weile nicht... Bei allen Heiligen des Himmels meid'ihn, Begegne nicht dem heftig Stürmenden, Lass dich von ihm an diesem Ort nicht finden **) [194]).

---

*) Она убегает в павильон.

**) Беатриса. — О, боже! этот голос! Где мне скрыться?
Дон-Мануил! — Но почему-же ты знаешь этот голос? Ведь он не может быть тебе знаком.
Беатриса. — Бежим скорей отсюда! Ах, не медли!.. Ах, ради бога, избегай его!

В конце явления у Шиллера ремарка:

(Sie schmiegt sich an ihn, indem tritt Don Cesar herein...).

[194]) *).

У Лермонтова:

В е р а.—Шорох... нас подслушивают... здесь кто-то есть...

Ю р и й.—Шорох... Кто же смеет?... (осматривается).

В е р а (убегает).—П р о щ а й, Ю р и й!.. П р о щ а й!

Ю р и й (бежит за нею).—Нет, я вас не пущу... Невозможно... Я не хочу так расстаться. (В дверях хватает ее за руку и упадает на колена. Александр является).

В е р а (указывая пальцем на Александра).—У й д и т е, у й д и т е! э т о о н... о п я т ь о н! (убегает). (Ibid).

Отметим, что появление брата-соперника совершается в момент «аффектации» героини и ее возлюбленного: у Шиллера—они обнимаются, у Лермонтова возлюбленный падает перед героиней на колени.

При неожиданном появлении брата-соперника, между братьями вспыхивает ссора, один обвиняет и упрекает другого; таким обвинителем у Шиллера выступает брат-соперник, у Лермонтова—возлюбленный героини, что, впрочем, требовалось сцеплением автобиографических фактов, имевших место в драме. Приведем последние текстуальные параллели:

Он раздражен; беги его! сокройся!
Не дай ему увидеть здесь себя!

(Ф. М..)

*) Она обнимает его; в это время входит Дон-Цезарь...

У Шиллера:

Don Cesar.—Blendwerk der Holle! Was? In seinen Armen!

(Näher tretend, zu Don Manuel).

Giftvolle Schlange! Das ist deine Liebe?
Desswegen logst du tückisch mir Versöhnung?
O eine Stimme Gottes war mein Hass!
Fahre zur Hölle, falsche Schlangenseele!

(Er ersticht ihn). *) [194]).

У Лермонтова:

Юрий — Брат... с этой минуты я разрываю узы родства и дружбы. Ты мне сделал зло, неотвратимое зло,—и я отомщу!

Несколько ниже Юрий, отвечая на вопрос Александра, чем он отомстит, указывает на возможность убийства:

Юрий (в бешенстве)—Ценою крови!... (Д. IV, сц. 1-я) [195]).

Этим исчерпывается эпизод, заимствованный Лермонтовым из драмы Шиллера.

„Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder".

На только что приведенное выше заявление Юрия о разрыве братских уз и о мести текстуально оказало влияние следующее место из трагедии «Разбойники»:

---

*) Дон-Цезарь. — Что вижу я? она в его об'ятьях!

(подходит к Дону-Мануилу).

Так вот твоя любовь, змей ядовитый?
Затем-то мал ты хитрым примиреньем?
О, ненависть моя была глас бога!
Ступай же в ад, змеиная душа! (Закалывает его).

(Ф. М.).

[195]) Соч. Л—ва акад. изд., т. III-й стр. 344, 345, 346, 347, 349. Все отрывки из данного эпизода. Д. VI, сц. 1-я.

Moor.—Rache, Rache, Rache dir!.. So zerreiss' ich von nun an auf ewig das brüderliche Band... *). (VI a, 5 sc.).

Первая сцена III-го действия драмы «Два брата» начинается подобно самому началу первой сцены I-го действия драмы Шиллера «Разбойники»; здесь также возможно говорить о влиянии:

Александр.—Вы нынче что-то необыкновенно слабы, батюшка.

Дмитрий Петрович.—Старость, брат, старость,—пора убираться... Да, ты что-то мне хотел сказать.

Александр.—Да, точно... есть одно дело, о котором я непременно должен с вами поговорить..... это касается брата...

Дмитрий Петрович.—Что такое с Юринькой случилось?

Александр.—Не пугайтесь, он здоров и весел.

Точно так же и у Шиллера:

Franz.—Aber ist euch auch wohl, Vater? Ihr seid so blass.

Der alte Moor.—Ganz wohl, mein Sohn—was hattest du mir zu sagen?

Franz.—Die Post ist angekommen—ein Brief von unserm Korrespondenten in Leipzig.

D. a. Moor (begierig).—Nachrichten von meinem Sohne Karl?

---

*) Моор.—Месть, месть, месть за тебя... Так я разрываю отныне и до века братский союз...

Franz.—Hm! Hm!—So ist es. Aber ich fürchte—ich weiss nicht—ob ich—eurer Gesundheit?..*).

Это последнее эпизодическое влияние Шиллеровских драм вообще.

Влияние русских авторов на драму «Два брата» в широком смысле слова не наблюдается, имеются лишь «следы» чтения их, или незначительные «штрихи», которые мы наблюдаем, например, в словах князя, обращенных к его жене: « ... философия, чорт ее возьми, сударыня! Вы слишком учены для меня, от этого все зло!..». (Д. V, сц. 1).

Невольно вспоминаются здесь «громы» Фамусова на науку:

«ученость—вот чума, ученость—вот причина...».

(Д. III, явл. 21).

Таким же «штрихом» из комедии «Горе от ума» возможно назвать и следующие угрозы князя жене:

«Запру вас в степной деревне, и там извольте себе вздыхать, глядя на пруд, сад, поле и прочие сельские красоты, а подобных франтиков за версту от дому буду встречать плетьми и собаками...». (Д. V, сц. 1).

---

*) Франц. — Но точно ли вы здоровы, батюшка? Вы что-то бледны.

Ст. Моор. — Здоров. Что скажешь?

Франц. — Пришла почта... письмо от нашего Лейпцигского корреспондента...

Ст. Моор (с живостью). — Вести о Карле?

Франц. — Гм! гм! — да вести. Но я боюсь... Не знаю... должен-ли... Ваше здоровье...

Это место драмы, вероятно, навеяно угрозами Фамусова Софье:

«Не быть тебе в Москве, не жить тебе с людьми;
Подалее от этих хватов,
В деревню, к тётке, в глушь, в Саратов!
Там будешь горе горевать,
За пяльцами сидеть, за святцами зевать.
А вас, сударь, прошу я толком,
Туда не жаловать ни прямо, ни проселком".

(Д. IV, явл. 14-е).

В драме чувствуются «следы» чтения, повести А. Марлинского—«Изменник», где имеется тема вражды братьев из-за любимой женщины (Владимира и Михаила из-за Елены, дочери воеводы Волынского). Монологи Владимира во многом сходны с монологами Юрия,—в них та же ревность, негодование, жажда мести, разрыв братских уз и желание крови; но параллельных текстуалей с драмой Лермонтова в повести Марлинского не встречается [196]).

Общая картина обозрения литературных источников автобиографических драм Лермонтова дает возможность сделать некоторые выводы: все литературные источники эпизодичны, часто по своему содержанию они вполне отвечают автобиографическим темам драм,—русские источники использованы главным образом со стороны быта и общественности; реальное использование литературных источников

[196]) Сочинения А. Марлинского. 3-е изд. 1838 г. Ч. 8-я, стр. 150—158.

предназначалось для заполнения автобиографически пустых мест в драмах; главным литературным источником, как и в первой драме «Испанцы», остались драмы Шиллера, которого вследствие этого можно назвать в плоскости драмы учителем Лермонтова; этому учителю Лермонтов остался верен на протяжении ряда лет.

ГЛАВА VI.

ДРАМА «МАСКАРАД».

(Источники).

Из всех своих пяти драм Лермонтов предназначил лишь одну для сцены и именно—«Маскарад» [197]); в этом предназначении поэт не ошибся: «Маскарадом» началась сценическая жизнь драм Лермонтова, «Маскарад» и продолжает эту жизнь до наших дней; только эта драма жила и живет настоящей сценической жизнью, все остальные лишь отдельные небольшие, эпизоды, а иногда и ничто в жизни русского театра *).

Прежде чем приступить к констатированию литературных источников «Маскарада», выясним вопрос, какую

---

[197]) Соч. Лермонтова, ак. изд., т. IV, стр. 324—325. (письмо к С. А. Раевскому).

*) Впервые «Маскарад» был поставлен в 1852 году. Из остальных драм Лермонтова в отношении театра наиболее посчастливилось «Испанцам» и драме «Два брата»,—так, например, последняя была поставлена в б. Мариинском театре 10-го января 1915 года в спектакль памяти Лермонтова, устроенный Литературным фондом, эта же драма была переделана для сцены С. Ф. Пивоваровым под названием «Козел отпущения» в 6-ти картинах. 1877 г. (Ц. Б. Р. Др. ценз. № 2409). Драме «Испанцы» посчастливилось уже в наше время: Московский Камерный театр ставил эту драму в течение 1923—1924 года. («Ж. Иск.», № 21, 1924 г.).

из редакций этой драмы мы должны считать основной и почему?

Ответ на вопрос о количестве редакций «Маскарада» дает историческая справка: «Маскарад М. Ю. Лермонтова в драматической цензуре», напечатанная в «Ежегоднике И. Т.» за 1911-й год (выпуск V-й, стр. 55—60). Из этой «и. справки» следует, что редакций было не две, как показывают все издания сочинений Лермонтова, а три. Первая редакция была в трех действиях, а не в 4-х. В цензуру она поступила в 1835-м году и возвращена была с запретом в том же году 8-го ноября. Цензор Е. Ольдекоп в своем отзыве дает довольно подробное содержание этой первой редакции драмы; это содержание вполне соответствует содержанию трех действий первой редакции «Маскарада» в печатных изданиях, до академического включительно.

В следующем 1836-м году в январе месяце Лермонтов представляет в цензуру «исправленную» драму «Маскарад», но уже не в трех, а в четырех действиях и опять неудачно: тот же цензор Е. Ольдекоп указывает, что автор и не подумал воспользоваться его примечаниями и теперь прибавил еще один акт, который Ольдекоп и излагает, правда, весьма лаконично; содержание этого акта опять вполне совпадает с 4-м действием первой редакции печатного издания, которая в действительности и должна называться не первой, а второй редакцией драмы. Потерпев вторичную неудачу, Лермонтов вновь исправляет драму, и 28-го октября того же 1836-го года опять представляет ее в цензуру, но под другим названием и с одним лишним актом; это третья редакция носит название

«Арбенин», драма в 5-ти действиях; печатные издания называют ее ошибочно второй редакцией [198]). Несмотря на мягкий отзыв цензора Ольдекопа, обе редакции пьесы так и остались под цензурным запретом. Так же неудачно было представление в цензуру второй редакции «Маскарада» в 1846 г.

В 1852 году «Маскарад» снова поступил на цензуру в III-е отделение, но пьеса была представлена в отрывках с другим окончанием, что цензура и одобрила. Этот цензурный экземпляр пьесы с копией дошел до нашего времени [199]) и условно может быть назван четвертой редакцией «Маскарада». В. Боцяновский в своей статье «Маскарад» Лермонтова первый обнаружил этот список «Маскарада», сведения о котором он представил в весьма лаконичной форме. Считаем долгом дать краткое описание четвертой редакции. На обложке наверху: «Дир. 8 Октября 1852 № 865. Для бенефиса г-же Валберховой, назначенного 27-го октября, сего 1852 г.». По середине обложки заглавие: «Маскарад. Сцены, заимствованные из комедии Лермонтова». Внизу рукою цензора: «Одобряется к представлению. С.-Петербург 13-го октября 1852 г. Действительный Статский Советник Гедерштерн». Наверху карандашом—«Суфлерская». На обратной стороне

---

[198]) На существование 3-х редакций „Маскарада" указывал еще В. Боцяновский в своей статье „Маскарад" Лермонтова. («Еженед. Г. А. Т.» 1922 г., № 7).

[199]) 1) Рукопись „Маскарад". Сцены, заимствованные из комедии Лермонтова (Суфлерская) Цензурный экземпляр. «Библ. Р. Драмы» 1. IV. 3. 41 № 1845.

2) То-же. Закулисная. «Б. Р. Др.» 1. IV. 3. 48. № 1852.

обложки: «Действующие: Арбенин, Князь Звездич» (чернилами), все остальное карандашом—соответственно двум указанным д. лицам: «Кар(атыгин) 1, Смир(нов) 1, Нина—Читау, Маска—Орлова, Шприх—Сергеев, Слуга—Натаров». В конце рукописи опять повторено рукою цензора—«Одобряется к представлению».

Содержание 4-й редакции в сравнении с 1-й редакцией «Маскарада» в академическом издании отличается следующими особенностями: вся первая сцена 1-го действия (ст. 1—235 а. и.) в рукописи пропущена и вторая сцена (акад. изд.) названа здесь 1-й. Весь третий выход (акад. изд.) второй сцены в рукописи пропущен, а четвертый выход назван третьим. Сцена III-я (акад. изд.) в рукописи названа II-й; выход четвертый этой сцены назван третьим, выход пятый—в рукописи продолжение третьего. Все второе действие 1-й редакции (акад. изд.) в четвертой редакции (рукопись) пропущено целиком.

Второе действие четвертой редакции начинается 2-м выходом III-го действия 1-й ред. (акад. изд), причем здесь пропущен монолог Арбенина (акад. изд. Стихи 1758—1774); пропущены также выходы третий и четвертый (сцена отравления Нины на балу); 1-я сцена III-го действия 1-й ред. (акад. изд.),—пропущен первый выход II-й сцены III-го действия; во втором выходе той же сцены и действия пропущен стих 1881-й (акад. изд.: «Она тебе уж больше не нужна»). В последних монологах Арбенина перед смертью Нины «Да, ты умрешь, и я останусь тут...» пропущены по акад. изданию стихи 2025—2028, 2031—2039, 2042; в 2044 пропущено восклицание Нины: «Ты—

злодей!»—дальше пропуск до конца III-го действия 1-й редакции (акад. изд. Стихи 2045—2054).

Четвертого действия 1-й редакции по акад. изданию в рукописи (4-я ред.) совсем нет,—оно заменено финальной фразой мелодраматического характера, автором которой Лермонтова ни в коем случае назвать нельзя; этой фразой разрешается совершенно неожиданно интрига пьесы; приведем ее: «Арбенин (закалывается).—Умри-ж и ты злодей!» В тексте рукописи встречаются незначительные вариации сравнительно с первой редакцией акад. издания.

Вторая рукопись «Маскарада», хранящаяся также в Центр. Библиотеке Русской Драмы, представляет собой копию с цензурного экземпляра пьесы, написанною тою же рукой; эта копия имеет некоторые незначительные вариации в тексте и путаницу в нумерации выходов, сцен и даже действий,—но она интересна своими сценическими ремарками, которые мы также считаем своим долгом привести здесь: в обозначении исполнителей ролей указаны все те же лица, которые упоминаются в цензурной рукописи кроме одного исполнителя роли Шприха,–Сергеева, который заменен здесь Михай(ловым). Далее следуют режиссерские ремарки: «На п(ередней) ст(ене): диван, возле кресло, назади диван. Перемена. Стол вынести; на нем колокольчик. За кулисы приготовить: заженную свечу. По рукам: Читау два браслета, Орловой кольцо, Каратыгину кинжал, Смирнову лорнет. На выход—мужчины и женщины. Чайской и Кузьмин пристают к Читау». Ремарка к первому выходу (сц. 1-я): «Турчанка проходит». Ремарка к 3-му выходу (сц. 1-я): «Гость под-

ходит к Читау». Ремарка к сцене 2-й «Перемена. На пер(едней) ст(ене): диван и стол; на нем кококольчик; возле дивана кресло. На ср(едней) с(тене): стол и два стула. Слуге свеча». К сцене 2-й (продолжение)—«Перемена 3-я: переодевается Читау». Все эти ремарки, как и самая 4-я редакция пьесы, имеют отношение к постановке «Маскарада» в 1852—1853-м годах [200]).

Вольф называет эту четвертую редакцию «Маскарада» оригинальной комедией. В сезон 1852—1853 г. эта пьеса Лермонтова была поставлена всего три раза; большой сценический успех выпал тогда на долю Читау, которая, по словам Вольфа [201]), «с душой и с искусством передала роль Нины».

Но пьеса в целом и именно вторая редакция оставалась еще под цензурным запретом в течение десяти лет, и только в 1862-м году 12-го апреля была разрешена цензурой к театральной постановке [202]), но должное сценическое оформление эта редакция «Маскарада» получила лишь в наше время, в высоко талантливой постановке Мейерхольда и в столь же высоко талантливом исполнении роли Арбенина известным артистом Ю. М. Юрьевым.

Таким образом всех редакций «Маскарада» четыре; первая до нас не дошла, четвертая—имеет условный характер, как явное сокращение второй редакции; следовательно, за вычетом первой и четвертой редакций, остаются вторая и третья (а не 1-я и 2-я, как в печ. изд.), извест-

[200]) Вольф, Хроника петербургских театров, ч. II-я, 182 стр. и в «итогах» II-я стр.

[201]) Ibid, часть I-я, стр. 158.

[202]) «Ежегодник И. Т.» 1911 г., вып. V, стр. 60.

ные по всем лучшим изданиям сочинений Лермонтова; именно между этими редакциями и приходится для исследования выбирать основную, а такой основной редакцией уже давно признана лучшими исследователями творчества Лермонтова (Висковатов и Котляровский) вторая редакция «Маскарада» и в этом признании есть большая фактическая обоснованность: три первых действия первой редакции в отношении содержания повторены буквально во второй, имеющей оригинальное четвертое действие; третья редакция лишь вариант второй, но с наиболее слабой мотивировкой действия и значительно более бледной с художественной стороны, и совершенно напрасно настаивает В. Боцяновский на оригинальности третьей редакции, говоря, что Лермонтов «написал в сущности новую пьесу «Арбенин»—вполне независимо от цензурных указаний» [203]). Прежде всего нельзя назвать новым последующее повторение сюжета с введением нового лица (Оленька), с изменением действительного отравления на мистифицированное, с ослаблением трагической развязки (от'езд вместо сумасшествия); нельзя забывать, что подавляющее количество стихов механически перенесено из второй редакции в третью, что уже новым ни в коем случае назвать нельзя; конечно, и игнорировать третью редакцию, как совершенно правильно говорит В. Боцяновский, нельзя.

Таким образом основной редакцией «Маскарада» и мы будем считать вторую редакцию, признавая убедительными выше приведенные по этому

[203]) «Еженед. Г. А. Т.» 1922 г., № 7, стр. 9).

поводу рассуждения. Теперь, по выяснении основной редакции пьесы, мы имеем полную возможность перейти к констатированию ее литературных источников.

В первой сцене I действия «Маскарада» изображены Лермонтовым типы игроков,—сам герой пьесы, Арбенин—игрок, прекрасно знающий все тонкости карточной игры; его приятель Казарин, игрок-профессионал, в следующей фразе лаконично излагает философию игрока:

1171 ст. (а. изд.). «Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
«Мир для меня—колода карт,
«Жизнь—банк: рок мечет, я играю
1174 ст. «И правила игры я к людям применяю».

Изображение карточной игры и игроков в указанной сцене по существу есть литературное «эхо» действительности того времени, когда в карты проигрывались целые состояния, когда карточная игра вылилась в форму общественной страсти и породила целые штаты шуллеров типа Загорецкого и Арбенина. Что шуллерство было рядовым явлением того времени, а карточная игра общественной страстью—это свидетельствуется книгой «Жизнь игрока, описанная им самим, или открытые хитрости карточной игры» (1826 г.).

Эта сторона общественной жизни отразилась и в русской драме и была показана на русской сцене.

Наиболее ранней и лучшей из пьес, написанной на эту тему, была французская пьеса Дю-Ганжа и Дино «Тридцать лет, или жизнь игрока», переведенная Волковым и поставленная на русской сцене в театральный сезон 1818—1819 г.г. В конце этой пьесы имеется заключительная мораль: «О, любезный сын, беги от игры...

она родит все преступления...» [204]). Эта пьеса имела колоссальный сценический успех и была родоначальницей ряда подобных пьес, из которых назовем «Игроки», кн. Шаховского, «Игрок в банк» А. Яковлева, «Игрок» подражание Ренару неизвестного автора (1817 г.); весьма любопытно в бытовом отношении следующее место из последней пьесы:

«...игра весь свет в одно сливает»,
«Купцов, дворян, судей она соединяет»,
«Там часто откупщик, приняв надменный вид»,
«Повыше знатного за ужином сидит».
«В отставке прапорщик ведет жизнь в лучшем тоне».
«У трех сиятельных четвертым он в бостоне».
«Фортуна в обществе, по прихоти своей»,
«Уничтожает так неравенства людей». [205])

Сюда же надо отнести и драму в четырех действиях «Игроки», написанную в 1833 году и одобренную для постановки цензурой в 1834 году 28 января; цензуровал пьесу, между прочим, тот же Ольдекоп.

В прологе к этой пьесе, который носит название «Маскарад», есть один мотив, близкий к Лермонтовскому мотиву помощи, — Арбенин выручает кн. Звездича, здесь Мефистофель предлагает свою помощь проигравшейся Донне Деспине:

«Я дам ладью—ты можешь отыграться»,
«Ладья вперед—играй» [206]).

---

[204]) «Тридцать лет или жизнь игрока». 2-е изд. 1840 г. Стр. 142. Тип. И. Глазунова.

[205]) Центр. Библ. Русской Драмы. Рукопись. (I, XXI, 9, 71).

[206]) Центр Библ. Русской Драмы. Рукопись. (I, IV, 4, 46).

В самой пьесе есть и реальная помощь: Рокшин выручает деньгами проигравшегося Чадаева, как Арбенин—кн. Звездича. Здесь, конечно, нет прямого влияния, это лишь одна из единиц того литературного окружения, которое родственно пьесе Лермонтова по общему лейтмотиву, в котором, в свою очередь, находится и она; под этим аспектом ниже будет затронут ряд пьес, в том или ином отношении родственных «Маскараду» Лермонтова.

Фоном Лермонтовской пьесы служит маскарад, именем которого названа и сама пьеса. Маскарад такое же рядовое явление общественной жизни того времени, как и отмеченная нами карточная игра. Маскарадами увлекались при русском дворе, заранее сама императрица с своими приближенными обсуждала костюмы и кадрили для будущего маскарада; особенно были удачны маскарады у вел. княгини Елены Павловны [207]); придворная знать и богатые люди вообще следовали за двором, так, у Лермонтова в тексте отмечается маскарад в доме Энгельгардтов; таким образом, устанавливалась в то время мода на маскарады, которую русская литература и использовала, как сюжетный бытовой материал, образовав сюжетный круг, в который составной единицей вошел и «Маскарад» Лермонтова. В этот круг войдут такие произведения, как водевиль в 1 д. «Урок недоверчивым, или маскарадная трагедия» неизвестного автора, «Берлинские привидения или нечаянная встреча в маскераде» Радклиф (1830 г.) пер. с французского, и «Маскарад, или удачное испытание» комедия

---

[207]) «Записки А. О. Смирновой». Часть I, стр., 182—183, часть II, стр. 48—52.

в 1 д. А. Коцебу, перевод с немецкого В. Кузикова; этот «круг», конечно, указанными произведениями не исчерпывается. Соотношения этих произведений с «Маскарадом» Лермонтова различные; конкретизируем их: первая пьеса «Урок недоверчивым...» представляет собой гротеск, обычный для водевиля. Фон здесь тот же, что и у Лермонтова—маскарад. Персонажи пьесы легкие абрисы Лермонтовских персонажей, — ревнивец граф Милетский напоминает Арбенина, мистификатор Лиодор—Звездича, графиня Юлия—Нину, кн. Владиславская—баронессу Штраль. Здесь гр. Милетский, заподозрив жену в измене, грозит ей, подобно Арбенину: «ты увидишь во мне грозного твоего судию» (явл. 15). Все благополучно разрешает кн. Владиславская [208]).

Второе произведение повесть Радклиф «Берлинские привидения...» имеет почти ту же сюжетную канву, но с вариацией трагического характера, хотя стоит дальше от Лермонтовского «Маскарада», чем предыдущая.

Фоном действия здесь также служит маскарад.

Основным стержнем действия является любовь мужа к жене, которая вскоре умирает. На маскараде появляется маска-мистификаторша, которая выдает себя тоскующему мужу, полковнику В., за его умершую жену Эрнестину; причем эта маска, графиня Р, сама имеет виды на безутешного вдовца. В результате сумасшествие и смерть героя [209]).

---

[208]) Ц. Б. Р. Др. № 2136. (1, V, 1, 7). Рукопись.

[209]) «Берлинские привидения или нечаянная встреча в маскераде», пер. с французского посл. соч. г-жи Радклиф. Москва 1830 г.

Точки соприкосновения с «Маскарадом» Лермонтова здесь весьма общего характера: I—фон—маскарад, II—в фабуле любовь мужа к жене, кончающаяся трагически: сумасшествием и смертью героя, III—среди персонажей фигура мистификаторши, графиня Р, напоминающая баронессу Штраль.

Наконец, последнее указанное нами произведение—комедия Коцебу «Маскарад или удачное испытание» была поставлена в 1-й раз в С.-Петербурге 17 октября 1817 года, в Малом театре в пользу актера Каменогорского [210]; она стоит ближе предыдущих произведений к пьесе Лермонтова. Здесь возможно установить следующие точки соприкосновения между обеими пьесами: I — название пьес общее — «Маскарад», II — фон, на котором завязывается интрига—маскарад, III—тайное присутствие на маскараде мужа и жены, IV—один из них в чужих руках встречает свою вещь и проникается подозрением, V—налицо ревность мужа, VI—найденная вещь (кольцо у Коцебу, браслет у Лермонтова) завязывает интригу и разрешает ее, VII—жена остается верной своему мужу до конца.

Характеры пьес различны и текстуальных сходств нет, но ситуация драматического действия в обеих пьесах почти одна и та же.

Возможно, что эта пьеса была известна Лермонтову, который и воспользовался ею, как общей сюжетной канвой, хотя от настойчивого утверждения о влиянии этой пьесы на «Маскарад» Лермонтова мы воздерживаемся.

---

[210]) Ц. Библ. Р. Драмы. Рукопись (I, XV, 3, 93).

Перейдем теперь к рассмотрению подлинных источников «Маскарада».

В предыдущей главе уже было отмечено влияние А. Марлинского на некоторые автобиографические драмы Лермонтова, в данной главе отметим, что влияние А. Марлинского имеет место и в драме «Маскарад», в которой наблюдается ряд заимствований из повести «И с п ы т а н и е».

Любопытно, что в этой повести Марлинского встречаются две фамилии, упоминаемые и в пьесе Лермонтова, это—«Звездич» и «Штраль».

Налицо в этой повести и маскарадный бал, на фоне которого завязывается интрига; среди присутствующих игроки (как и у Лермонтова), маски и просто танцующие. Следующий эпизод этого маскарада встречается и у Лермонтова, имея и аналогичное временное значение (до завязки интриги): маска в испанском костюме знакомится с графиней З в е з д и ч, у Лермонтова женская маска знакомится с князем Звездич; между новыми знакомцами завязываются маскарадные разговоры, обычно полные загадок, так же и у Лермонтова. Они, подобно Арбенину с Казариным, ведут беседу в сатирических тонах о присутствующих на балу, среди которых узнают ротмистра фон-Ш т р а л ь (у Лермонтова однофамилица, тоже присутствующая на балу—баронесса Штраль).

Беседа вскоре принимает интимный характер: мужская маска говорит о любви, то же и у Лермонтова. Предмет этой любви в обеих пьесах Звездич (у Марлинского графиня, у Лермонтова князь Звездич). Случайно графиня Звездич замечает п е р с т е н ь на руке мужской маски,

подаренный ею когда-то Гремину, ее возлюбленному; это ее заинтриговывает, она просит испанца снять маску, что требует у Лермонтова от женской маски Звездич; но вскоре другие маски увлекают таинственного испанца, тем не менее ход действия не обрывается и продолжается по воле заинтригованной графини: она приглашает испанскую маску к себе, надеясь встретить в мистификаторе Гремина, но этого не случается,—маска оказывается другим лицом, и графиня сама признается ему в своем заблуждении: «вы бросили меня в туман загадок, недоумений. Особенно эмалевое кольцо ваше с изумрудом ввело меня в ребяческое заблуждение... мне показалось оно не вовсе незнакомо».

Следует заметить, что это кольцо попало к мужской маске случайно, как у Лермонтова браслет Нины к баронессе Штраль. Результат этой маскарадной встречи: ревность возлюбленного графини Гремина и вражда с приятелем, чуть не окончившаяся дуэлью. Такова общая хотя и не полная ситуация повести А. Марлинского «Испытание» [211]).

Наблюдаются и текстуальные сходства, так, в беседе о присутствующих на маскараде графиня Звездич отмечает некоего графа Виссенштейна, который научил всех галопировать; указывая на него, она говорит: «Вот он проходит мимо... молодой человек с усиками, в Венском фраке...» (42 с.). Испанец отвечает: «Так это-то милый крокодил, который за каждым déjeuner dansant глотает по полдюжине сердец и увлекает за собой остальные ма-

[211]) Русские повести и рассказы А. Марлинского. 3-е изд. 1838 г., часть I, стр. 5—150.

нежным галопом... Жаль только, что он как будто накрахмален с головы до ног...» (42 с.). Про маркиза Флери испанец говорит, что тот привез с собой запас модных галстухов и жилетов.

Отметим здесь: усики, моды, дон-жуанство, чужие края... Все это мы найдем, как аттрибуты, и у Лермонтова:

Арбенин.—Ну, а вот тот высокий и в усах,
И нарумяненный вдобавок?
Конечно, житель модных лавок,
Любезник отставной и был в чужих краях,
Конечно, он герой не в деле,
И мастерски стреляет в цель? (Д. 1, сц. 1, вых. 2).

Следующие слова Арбенина:

«У маски ни души, ни званья нет,—есть тело.
И если маскою черты утаены,
То маску с чувств снимают смело» (ibid)

представляют собой перефразирование слов графини Звездич: «. . . . можно ли узнать душу, не видав лица, ее зеркала. Человек, который так упорно скрывается под маскою, может сбросить с него и маскарадные свои качества» (44 с.).

У Лермонтова—на просьбу кн. Звездича—снять маску, баронесса Штраль говорит:

«Вы, может быть, должны судьбу благословлять
За то, что маску не хочу я снять;
Быть может, я стара, дурна... Какую мину
Вы сделали бы мне!» (Д. 1, сц. 1-я, выход 6-й).

У Марлинского на такую же просьбу графини Звездич почти то же отвечает испанец: «Но позвольте мне

хранить маску... может быть в подражание дамам, которые носят вуаль, чтобы возбуждать любопытство, не могши изумлять красотою, может быть, для удаления от вас неприятного сюрприза видеть мое лицо» (45 стр.).

Князь Звездич (Маск.) грозит за неснятие маски:

«И если мне небесные черты
Сейчас же не откроешь ты,
То я сорву коварную личину;
Я силою...» (Д. 1, сц. 1, вых. 6).

За то же грозит испанцу и графиня Звездич:

«Вы мне дорого заплатите за свое упрямство» (45 стр.).

«Небесные черты»—выражение кн. Звездича, может быть, навеяно следующим выражением испанца (у Марл-го):

Вы, казалось, готовы были улететь в свою родину—в небо!» (45 стр.).

При узнавании своей вещи,—Арбенин говорит:

«. . . . . Браслет довольно мил,
И где-то я видал такой же... погодите...
Да нет, не может быть... забыл...» (Д. 1. сц. 1, вых. 7).

Графиня Звездич, заметив свое кольцо на руке у испанца, удивляется и говорит: «Историк должен помнить, где и от кого он получил перстень с небольшим изумрудом...» (46 стр.).

Образ Оленьки во второй редакции «Маскарада» (по печатн. изд.) заимствован Лермонтовым из той же повести Марлинского — «Испытание», где находится ее литературный оригинал—Ольга, сестра Валериана.

Естественно, что Лермонтов, пользуясь повестью Марлинского, как литературным источником для первой (печ.) редакции, воспользовался ею и при создании последующей редакции, заимствовал отсюда новый образ Оленьки, роль которой вполне совпадает с ролью Ольги (у Марл-го).

Совпадения эти выражаются в следующем: I — Ольга, сестра Валериана, Оленька сестра Нины (приемная дочь ее матери, сиротка), II—обе живут в доме героев, III—обе влюблены в врага героя (Ольга в Гремина, Оленька в кн. Звездича); обеих, между прочим, прерывает последний, когда они мечтают (у Лермонтова, Д. 2, явл. 5, у Марлинского—94—95 стр.), IV—обе любят своих покровителей и, когда нужно, жертвуют всем для них: Ольга вмешивается в дуэль брата, Оленька в «историю» любви Нины к кн. Звездичу, V—обе в критическую минуту вспоминают о своей судьбе: Ольга (Гремину) — « ...спасите меня... что станется тогда со мной в этом враждебном свете, без друга, без советника и покровителя?» (122 с.).

О л е н ь к а.—А я? Куда я денусь?.. Ни родных,
Ни друга на земле... Чем жить?... В презренье
У всех... в мои лета... за что? О, в этот миг
(Нине) От вас я требую, да, требую спасенья... (Д. III, явл. 3).

VI—характеристики обеих одинаковы. Арбенин говорит про Оленьку:

«Всегда молчит, бледна, грустна,
Зато послушнее ребенка!..» (Д. II, явл. 3).

В другом месте тот же Арбенин так характеризует ее:

«О, да, я знаю, ты всегда умела
О т к р ы т о п р а в д у г о в о р и т ь,

Собою жертвовать и искренно любить
Ты чувствовать умела одолженья,
Не замечать, не помнить зла.
Как ангел-примиритель, ты жила
В семействе нашем..
Один лишь раз, один пожертвуй ты собою
Не для меня, нет—для нее». (Д. I, явл. 3).

Оленька отвечает:

«О, мне, конечно, ничего не стоит
Собой пожертвовать для вас.
Вы точно знаете, вас это успокоит?
Извольте... где? когда? сейчас?»

Приблизительно такую же характеристику Ольги мы находим и у Марлинского: «Она прелестна была в свете, как образец высокой простоты и детской откровенности... Она не могла понять, для чего бы ей стыдиться слез умиления при рассказе о великодушном поступке, или румянца негодования, слыша о низостях людских... Она горячо и нежно любила брата, который остался ей единственным покровителем на земле...» (67—68 стр.).

В финале отношения покровителей к обеим девушкам остаются весьма благоприятными, — инцидент с самопожертвованием не ухудшает, а улучшает их, так, Арбенин уже в самой развязке интриги пьесы еще более верит в правдивость и нравственную чистоту Оленьки:

«Будь счастлива, прекрасное созданье,
Душе твоей удел—небесный рай,
Душ благородных воздаянье;
Как утешенье, образ твой
Я унесу в изгнание с собой». (Д. V, явл. 7).

Так же и Валериан, при благоприятной развязке дуэли, обращается к Ольге: «Милая, добрая Ольга!.. Князь Николай! вручаю тебе лучшую жемчужину моего бытия» (126—127 стр.).

Сведем теперь в одно целое влияния повести А. Марлинского «Испытание» на «Маскарад» Лермонтова; I—фон—маскарад, где и завязывается интрига повести и пьесы, II—главную роль в интриге играет предмет, принадлежащий любимому человеку и случайно попавший в чужие руки (кольцо у М—го, браслет у Лермонтова); отметим, что у М—го кольцо эмалевое, у Лермонтова браслет с золотой эмалью, III—завязка интриги вызывает вражду приятелей (Арбенин—Звездич, Валериан—Гремин), IV—фамилии Звездич и Штраль перенесены в пьесу Лермонтова, V—образ Ольги с тем же именем использован во второй (печатной) редакции «Маскарада (Олепька), VI—указанные сходства в текстах, VII—наконец, общий лейтмотив маскарадной интриги в повести и пьесе так же убеждает нас, что повесть М—го сначала именно с этой стороны заинтересовала Лермонтова, который и не преминул воспользоваться ею, как литературным источником.

В Лермонтовской литературе много говорится о влиянии комедии Грибоедова «Горе от ума» на драму Лермонтова «Маскарад», но, к сожалению, ничего конкретного не указано, — все почти указания на это влияние носят характер общих фраз.

Постараемся конкретизировать указанное влияние и заранее заметим, что это влияние эпизодическое и второстепенное. Оно выражается: I—в перенесении характеристики Загорецкого на Шприха, II—в общем фоне (бал у

Грибоедова, маскарад у Лермонтова), на котором рождается и растет интрига пьес, III—текстуальные влияния и сходная структура стиха.

Шприх у Лермонтова по характеру своей роли «слепок» с Загорецкого, хотя Н. Лернер утверждает [212]), что в Шприхе Лермонтова изображено действительное лицо, а именно третьестепенный литератор А. Элькан (переводчик Альфиери); но значительно раньше это же лицо называлось Бестужевым - Рюминым оригиналом Загорецкого в «Горе от ума» [213]). Очевидно, сближение Шприха с Элькано́м вызвано большим психологическим сходством Шприха с Загорецким, как первой, вероятно, весьма близкой к живому оригиналу литературной копией.

В обеих пьесах дается достаточная характеристика того и другого. Загорецкого характеризует Чацкому Платон Михалыч:

«Вот, брат, рекомендую!
Как этаких людей учтивее зовут,
Нежнее? Человек он светский,
Отъявленный мошенник, плут
Антон Антоныч Загорецкий.
При нем остерегись, переносить горазд,
И в карты не садись: продаст!“ (Д. III, явл. 9).

Эту характеристику дополняет лаконичный отзыв о Загорецком Хлестовой: «Лгунишка он, картежник, вор». (Д. III, явл. 10).

---

[212]) Ежемес. литерат. прил. к журналу „Нива“ за 1914 г., № 1, стр. 39—56.

[213]) Соч. Грибоедова, акад. изд., т. 2, стр. 345.

Так же, приблизительно, характеризует Шприха Арбенину его приятель Казарин:

„... да, человек он нужный,
Лишь адресуйся — одолжит...
Со всеми он знаком, везде ему есть дело,
Все помнит, знает все, в заботе целый век;
Был бит не раз; с безбожником — безбожник,
С святошей — езуит — меж нами — злой картежник,
А с честными людьми — пречестный человек."
(Д. I, вых. 2).

Оба они играют роль прислужников «света», который их терпит только потому, что они ему нужны и вообще полезны, так, Загорецкий услужливо достает Софье билеты в театр, так же услужливо он распространяет сплетню о сумасшествии Чацкого, ничего не зная по существу.

«Как мне не знать?»—говорит он по этому поводу. «Ну, милый друг, с тобой не надобно газет...»—замечает ему на это г-н Д. (Д. III, явл. 16).

«Свет» для Загорецкого много значит, что видно хотя бы из его утверждения Репетилову о сумасшествии Чацкого:

«Об нем все этой веры» (Д. IV, явл. 6).

Шприх тоже услуживает: он давал деньги барону Штраль, он предлагает деньги проигравшемуся князю Звездичу; и дает он их, конечно, под проценты. Он, подобно Загорецкому, все знает; о своем всеведении он признается Арбенину:

«Я слышу все, и обо всем молчу...» (Д. I, сц. II, вых. 3).

Он, подобно тому же Загорецкому, является «живой газетой света» и распространителем всяких сплетней;

именно он распространяет сплетню об интрижке князя Звездича с Ниной Арбениной. Характерно, что эту сплетню ему передает женщина,—баронесса Штраль, как Загорецкому—Софья.

Вот как передает Шприх «новинку» Казарину:

Шприх.—Позвольте лишь спросить:
Вы слышали-ль, что ваш приятель,
Арбенин... (Делает пальцами изображение рогов).
Казарин.—Что..? Не может быть!
Ты точно знаешь?
Шприх.—Мой создатель!
Я сам улаживал тому лишь пять минут;
Кому же знать? (Д. II, сц. 2, вых. 3).

Отношения Чацкого и Арбенина к светским сплетням о них однородны:

Чацкий.—Что это? Слышал ли моими я ушами!
Не смех, а явно злость. Какими чудесами?
Через какое колдовство
Нелепость обо мне все в голос повторяют? (Д. IV, явл. 10).
Арбенин.—Я сомневался, я! А это всем известно;
Намеки колкие со всех сторон
Преследуют меня... Я жалок им, смешон!
И где плоды моих усилий? (Д. III, вых. 2).

В «Маскараде» налицо распространение и другой сплетни, представляющей собой небольшой эпизод в пьесе,—это сплетня про проигрыш князя Звездича и получение им пощечины от Арбенина. Здесь тоже не обошлось без влияния комедии «Горе от ума».

Эту сплетню распространяют в Лермонтовской пьесе 3-й и 4-й гости, подобно тому, как у Г—-ва сплетню о сумасшествии Чацкого распространяют «г-да» N и D.

3-й гость.—Вы знаете: князь Звездич проигрался.
4-й гость.—Напротив, выиграл—да, видно,
И получил пощечину.

«Свет» после получения этой сплетни отворачивается от Звездича, как и от Чацкого в «Горе от ума».

После распространения этой сплетни князь Звездич, подобно Чацкому, решается оставить «свет» и на насмешливый вопрос Нины,—куда едет, «не в луну»-ли, он отвечает:

«Нет, ближе: на Кавказ».

Весь этот первый выход третьего действия возможно рассматривать, как вариацию в миниатюре ряда сцен из комедии «Горе от ума», в содержание которых входит: сплетня о сумасшествии Чацкого, презрение к нему «света», от'езд Чацкого (Д. III, явл. 14, 15, 17, 22. Д. IV, явл. 14). Во второй (печ.) редакции в финале пьесы Арбенин, подобно Чацкому, уезжает навсегда.

Теперь остается рассмотреть текстуальные влияния Грибоедовской комедии.

Следующие стихи из монолога Чацкого «А судьи кто?..»:

«Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей найдется: враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний...»

Оставили след в речи Арбенина к Нине:

«... у других на свете,
Надежд и целей миллион:
У одного богатство есть в предмете,
Другой в науки погружон,
Тот добивается чинов, крестов, иль славы...»
(Д. I, сц. III, вых. 5).

Чацкий, морально уставший от «атмосферы» фамусовского бала, говорит:

«Ну, вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли...»

По возвращении домой из маскарада, Арбенин, так же душевно усталый, говорит—подобно Чацкому:

«Ну, вот и вечер кончен... как я рад!
Пора хотя на миг забыться,
Весь этот пестрый сброд, весь этот маскарад,
Еще в уме моем кружится. (Сц. III, вых. 1, Д. I).

Отметим еще незначительные текстуальные мелочи у Грибоедова: «миллион терзаний» (564 ст. а. и.); у Лермонтова: «миллион сомнений» (591, ст. а. и. 2 ред.).
у Грибоедова: «Как тот и славился, чья чаще гнулась шея...» (101 ст. а. и.).
у Лермонтова: «Зато как мы уже гнемся добродушно!» (1812 ст. а. и.).

Этим и ограничивается литературное воздействие «Горе от ума» на «Маскарад» Лермонтова.

Драма «Маскарад», как и предыдущие, так же не осталась без влияния Шиллера; это влияние, правда, опять эпизодическое. Наблюдается оно в сценах, подготовляющих отравление Нины, и в самой сцене отравления; на этих сценах очень сильно выразилось влияние сцены отравления Луизы Фердинандом в трагедии «Коварство и любовь». Наметим общие точки соприкосновения обеих пьес:

I—причина, побудившая героев к отравлению героини, в обеих пьесах одна и та же: подозрение в измене любимой женщины; II—аттрибуты, вызвавшие подозрение у героя, в пьесах разные: у Лермонтова браслет и письмо (второго значения), у Шиллера только письмо; заметим, что у обоих авторов письма мистифицированные; III—яд подсыпается героями умышленно,— у Шиллера в лимонад, у Лермонтова в мороженое (1-я печ. ред.), во 2-й печ. редакции—в лимонад; IV—в обеих пьесах герои непреклонны в своих жестокостях; V—героини умирают с признанием в невинности; VI—в обеих пьесах герой-отравитель гибнет и сам: у Шиллера отравляется, у Лермонтова сходит с ума.

Но помимо этих общих точек тематического характера—в «Маскараде» наблюдается и целый ряд соответственных мотивно-текстуальных заимствований у Шиллера; они начинаются с момента получения письма; здесь у Шиллера ремарка: «Ferdinand von Walter, einen offenen Brief in der Hand, kommt stürmisch durch eine Thür, durch eine andere ein Kammerdiener» [214]) *) (A. IV I.)

У Лермонтова эта ремарка развернута в действие с диалогом:

Арбенин.—Записка? к Нине!
(Идет; слуга остается). (Д. II, сц. 2-я, вых. 1-й).

---

[214]) Fridrichs von Schiller sämtliche Werke. 4-es Bändchen. Stuttgart. 1322 г.

*) Фердинанд фон Вальтер быстро входит с открытым письмом в руках. В другую дверь входит камердинер.

Дальше в обеих пьесах следуют сцены, различные по содержанию, но в персонажном отношении одинаковые: в них участвует мистификатор, каковым у Шиллера в отношении письма является гофмаршал, у Лермонтова Шприх; оба здесь признаются в своей проделке: Гофмаршал—Фердинанду, Шприх—Казарину; этому признанию предшествовало чтение полученного письма героями, сопровождаемое укоризненными монологами. В монологе Арбенина отметим несколько слов, как текстуальные отклики Шиллера: «О, змея..! Неслыханная низость...» (Д. II, сц. II, вых. 4).

У Шиллера в монологе Фердинанда: «... ein unerhörter ungeheurer Betrug... *) (106 стр.).

Позднее Фердинанд называет Луизу ехидной и змеей: «... ich die Natter zertrete (153 стр.)... Schlange..!» **) (163 стр.). В своем горьком разочаровании оба героя саркастически отзываются о вере в любовь:

Ferdinand—Thoren sind's, die von ewiger Liebe schwatzen (162 стр.) ***).

Арбенин.—Глупец, кто в женщине одной
Мечтал найти свой рай земной.

У Шиллера Фердинанд бурно об'ясняется с автором письма—гофмаршалом.

У Лермонтова Арбенин так же едет для об'яснений к автору письма,—князю Звездичу.

---

*) Неслыханный чудовищный обман.

**) Я раздавлю ехидну... Змея..!

***) Одни глупцы толкуют о вечной любви.

Мистификаторы платятся в обеих пьесах за свои проделки: оскорбляются и вызываются на дуэль, хотя последняя в обоих случаях не состоится.

Любовь к героине не покидает обоих героев; она вызывает у них решение—мстить изменщице;

Ferdinand.—Vor meinem Gemüthe stand kein Gedanke, als die Ewigkeit und das Mädchen... Tod und Rache! (107 стр. *). И несколько дальше: «Richter der Welt! Fordre sie mir nicht ab! Das Mädchen ist mein. Ich trat dir deine ganze Welt für das Mädchen ab... mich lass allein machen... Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teüfel**). (113 стр.).

Арбенин—... О, я люблю ее,
Люблю... и так неистово обманут!...
Нет людям я ее не уступлю...
И нас судить они не станут;
Я сам свершу свой страшный суд!..
Я казнь ей отыщу...
Она умрет, я прежней твердой воле
Не изменю...
... Я, не бог,—и не прощаю... (Д. III, вых. 2).

Отравлению у Лермонтова предшествует сцена, в которой Нина поет романс (Д. III, сц. 1, вых. 3).

---

*) Душа моя не знала ни одной мысли,
Кроме мечты о вечности союза с нею..!
Смерть и проклятие..!

**) Всевышний судия! Не отнимай у меня ее! Эта девушка моя. За нее уступлю я тебе всю твою вселенную... меня же оставь действовать одного!.. Я был когда-то богом, теперь буду дьяволом!

Возможно, что эта сцена с романсом навеяна также Шиллером, у которого Луиза перед ее отравлением предлагает Фердинанду заняться музыкой:

Louise. — Wollen Sie mich akkompagniren, Herr Von Walter, so mach'ich einen Gang auf dem Fortepiano! (Sie öffnet den Noten [Pantalon]).

(Ferdinand gibt ihr keine Antwort. Pause) (160 c.)*).

Сцена отравления по существу начинается просьбой: у Шиллера герой просит дать ему лимонаду, у Лермонтова героиня просит мороженого:

Ferdinand — Mein Kopf brennt so fieberisch! Ich brauche Kühlung. Willst du mir ein Glas Limonade zurecht machen? **). (150 c.).

Нина (хозяйке). Так жарко; отдохнуть я сяду в стороне.

(мужу). Мой ангел, принеси мороженого мне. (Д. III, вых. 4).

Просьба удовлетворена: принесено то и другое; оба героя выполняют свое решение о жестоком мщении изменщице, — оба всыпают яд — Фердинанд в лимонад, Арбенин в мороженое.

Обе героини полны злых предчувствий и невольно грустят:

---

*) Луиза.—Не хотите ли сыграть со мной, г-н Вальтер? Я сяду за фортепиано. (Развертывает ноты. Фердинанд не отвечает. Молчание).

**) Фердинанд. — Голова у меня — в лихорадочном жару. Мне надо освежиться. Сделай мне стакан лимонаду.

Louise—... Herr von Walter, ich vermuthe, dieser Augenblick wird uns Beiden gleich unerträglich sein (161 c.) *).

Нина (ему). — Мне что-то грустно, скучно... (Д. III, вых. 4).

Герои побуждают героинь принять яд:

Ferdinand (gebieterisch).—Versuche! **) (163 c.)

Арбенин (подавая) — Возьми: от скуки вот лекарство. (Д. III, вых. 4).

Приняв яд, обе героини вскоре чувствуют себя дурно:

Louise. — Jesus! Was ist das? — und mir wird sehr übel ***) (168 c.).

Нина.—Я мучусь, я больна! (Д. III, сц. II, вых. 2).

Герои говорят своим жертвам о близком сроке их смерти:

Ferdinand.—Ehe dieses Licht noch ausbrennt — stehst du vor Gott! (168 c.) ****).

Арбенин (смотрит на часы)—... осталось полчаса (Д. III, сц. II, вых. 2).

Героини пытаются убедить героев в необоснованности и ошибочности их подозрений в обмане и измене:

Louise.—...Meine Hand schrieb, was mein Herz verdammte—dein Vater hat ihn diktirt *****) (170 c.).

---

*) Луиза. — Г-н Вальтер, мне кажется, что эти минуты должны быть невыносимы для нас обоих.

**) Фердинанд.—(повелительно). Попробуй!

***) Луиза. — Боже, что такое? и мне вдруг так дурно стало!

****) Фердинанд. — Эта свеча не успеет еще догореть— ты будешь перед лицом бога!

*****) Луиза. — Рука моя писала, а сердце проклинало эти строки. Твой отец их диктовал.

Нина.—Браслет мой князь нашел, потом
Каким-нибудь клеветником
Ты был обманут. (Д. III, с. II, вых. 2).

Герои предлагают своим жертвам помолиться перед смертью:

Ferdinand (ernster).—Sorge für deine unsterbliche Seele, Louise!.. (несколько ниже). Ehe dieses Licht noch ausbrennt—stehst du—vor Got! (168 с.) *).

Арбенин.—Теперь молиться время, Нина:
Ты умереть должна через несколько минут...
(Д. III, сц. II, вых. 2).

Герои с некоторой долей цинизма признаются, что они дали яд, что приводит в ужас героинь:

Louise—Gift! Gift! O mein Herrgott! (168 с.) **).

Несколько ниже:

Louise.—Gift in der Limonade und sterben (169 с.)**).

Нина.—. . . . . умираю...
Яд, яд!.. (Д. III, сц. II, вых. 2).

У обеих жертв в последние роковые минуты пробуждается жажда жизни:

Louise. — Mein junges Leben — und keine Rettung! ***). (169 с.).

Нина.—Но я,—я жить хочу! (ibid).

---

*) Фердинанд (серьезно). — Позаботься о твоей бессмертной душе, Луиза!.. Прежде чем эта свеча успеет догореть, ты предстанешь перед богом.

**) Луиза.—Яд! Яд! О мой бог!.. Яд в лимонаде и умереть.

***) Луиза.—Я так молода—и нет спасенья!

Герои непреклонны:

Ferdinand. — Keine Rettung, musst jetzt schon dahin...*) (169 с.).

Арбенин.—Да, ты умрешь... (ibid).

Перед смертью героинь, герои еще раз допрашивают их.

Ferdinand.—Louise! Hast du den Mareschall geliebt? **) (168 с.).

Арбенин.— . . . Говори скорей:
Я был обманут?.. (ibid).

В последние предсмертные минуты обе героини говорят о своей абсолютной невиновности:

Louise. — ... Ich sterbe unschuldig Ferdinand! ***).

Нина.—Прощай Евгений!
Я умираю, но невинна... (ibid).

Героини умирают; после их смерти оба героя взывают о прощении:

Ferdinand.—Gott meiner Louise!.. Gnade! Gnade dem verruchtesten der Mörder! ****) (171 с.).

Арбенин. — Прости, прости меня, о боже!.. (Д. IV, сц. I, вых. 8).

Эти мотивно-текстуальные сопоставления дают возможность сделать следующий вывод: динамическая канва от получения письма и кончая отравлением героини полностью перенесена Лермонтовым из указанной Шилле-

*) Фердинанд.—Спасенья нет, и тебе надо умирать...

**) Фердинанд.—Луиза, любила ты Маршала?

***) Луиза.—Я умираю невинной, Фердинанд!

****) Фердинанд.—Боже моей Луизы! Помилуй! Помилуй худшего из убийц!

ровской пьесы в драму «Маскарад» (Д. II, сц. II, вых. 1, 3, 4, 5. Сц. III, вых. 1, 2, 3. Сц. IV, вых. 2. Д. III, сц. I, вых. 2, 3, 4. Сц. II, вых. 2 (особенно). Д. IV, сц. I, вых. 8).

Многие исследователи творчества Лермонтова, как Висковатов, Дюшен и Котляревский — указывают в данном случае на влияние трагедии Шекспира «Отэлло», но, по нашему мнению, это указание является недосмотром и недооценкой Шиллеровского влияния вообще, тем более, что текстуальных влияний со стороны Шекспировской трагедии не наблюдается, да и самая интрига у Лермонтова развивается иначе, чему у Шекспира; нет у Лермонтова и такого вдохновителя злодения, как Яго. Мы выдвигаем другое предположение: Шекспировский эпизод убиения героини из-за ее измены, по существу, только мнимой, Лермонтов преломил в своей пьесе через Шиллера, указанной трагедии которого этот эпизод ближе по характеру и развитию интриги, а поэтому вероятнее, что данный эпизод трагедии «Отэлло» оказал влияние на сцену отравления в трагедии Шиллера «Коварство и любовь»; общие доказательства к этому следующие:

I. Гофмаршал по просьбе Президента умышленно при вынимании носового платка р о н я е т п и с ь м о, но с таким расчетом, чтобы оно попалось на глаза Фердинанду. Та же ситуация и у Шекспира: Эмилия по просьбе Яго п о д б р а с ы в а е т платок Дездемоны, но так, чтобы он попался на глаза Кассио.

II. Цель достигнута: Фердинанд находит письмо, Кассио платок.

III. Именно с этого момента начинается рост трагического действия в обеих пьесах (у Лермонтова раньше).

IV. Яго психологическая параллель к Вурму, гофмаршал бледная копия с Кассио.

V. Отэлло допрашивает Дездемону о платке, Фердинанд Луизу о письме. Оба подозревают героиню в измене.

VI. Оба жестоко мстят. Оба перед смертью советуют своей жертве помолиться.

VII. В самый роковой момент они допрашивают свою жертву.

VIII. Оба говорят ей о необходимости умереть.

IX. В обоих случаях жертва обращается к богу с мольбой о спасении.

X. Умирая, обе героини говорят, что они умирают невинными.

XI. Тем не менее обе прощают своим «палачам»: Дездемона шлет «доброму» мужу привет, Луиза просто прощает своего возлюбленного (у Лермонтова нет).

XII. В обеих пьесах обнаруживается именно в последней сцене невиновность героинь.

XIII. В обеих пьесах герой-истязатель оканчивает жизнь самоубийством.

Такое тесное соприкосновение Шиллеровской пьесы, хронологически наиболее ранней, чем пьеса Лермонтова,— с пьесой Шекспира дает нам право на вышеизложенное утверждение о влиянии Шекспира на Шиллера, а через него и на Лермонтова. Но, тем не менее, в истории сюжета «Маскарада» трагедия Шекспира «Отэлло» имеет крупное значение, именно в цепи эволюции этого сюжета, но, повторяем, не источника. Д. И. Абрамович в своих примечаниях к академическому изданию сочинений Лермонтова (т. III, стр. 373) говорит, что «сюжет драмы «Маска-

рад» заимствован, повидимому, у Жорж-Занд, из романа „Jacques". Указание на этот роман, как на источник «Маскарада» уже имелось в докладе графа Д. Н. Блудова, от 23 декабря 1843 г. (т. III а. и., стр. 372). Согласиться с этим указанием трудно по следующим причинам: сюжет «Маскарада» ни в коем случае не совпадает с сюжетом романа „Jacques".

Здесь и там, говорит Д. И. Абрамович, беспричинная ревность. У Лермонтова — да, но у Жорж-Занд нет, так как Фердинанда действительно любила Октава, она сознательно, боясь разлуки, удержала его при себе, она сама призналась ему в любви и также сознательно бросила Жака. Можно ли назвать при данных условиях ревность Жака беспричинной? Конечно, нет.

Поводом для ревности служит браслет, говорит Абрамович.

В отношении Лермонтова это так, но у Жорж-Занд браслет это небольшой эпизод в завязке; для дальнейшего развития интриги он не нужен, так как действие обнажено: письма, встречи, любовь, предположительный уход жены из дома — все это известно Жаку, и браслет здесь совершенно ни при чем.

Много сходства и между действующими лицами,—продолжает Д. И. Абрамович, — Арбенин напоминает Жака, Нина—Фернанду, князь Звездич—Октава.

И с этими согласиться невозможно: Жак и Арбенин натуры, конечно, разные, — последнему достаточно малейшего подозрения, чтобы погубить жену, — первый, наоборот, чрезвычайно великодушен. Он сам про себя говорит: «никогда не решусь быть суровым». Борель называет его «снисходительным мужем»,—таков он и есть: «пусть они

будут счастливы»—говорит он про Фернанду и Октава, а сам уходит в горы, где и гибнет в глетчерах.

Фернанда так же далеко не Нина,—неглубокая, легкомысленная, влюбчивая, «хитрая пройдоха» — как ее называет Борель; она скорее контраст, чем параллель к Нине.

Октав и Звездич также вне сравнения: Октав глубже, последовательней, серьезней Звездича; в своих поступках он смел, что отмечает и Жак.

Таким образом и этот роман Жорж-Занд нельзя отнести к литературным источникам «Маскарада», но его можно и должно поместить в истории сюжета этой пьесы.

Последним литературным источником «Маскарада» в нашем перечислении будет «Евгений Онегин» Пушкина, влияние которого на «Маскарад» почти исключительно текстуальное, хотя не без исключений.

Нейман в своем исследовании «Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова», следуя за академическим изданием, отмечает только одно место в «Маскараде», где имеется налицо влияние Пушкина (93 стр.):

«Не гнется г о р д ы й н а ш я з ы к...» (1811 ст. а. и.)

В 3-й главе Онегина имеем: «Доныне г о р д ы й н а ш я з ы к...»

Но Нейман многое пропустил и указанное влияние далеко не ограничивается одной только-что приведенной строчкой. Постараемся по возможности восполнить этот пробел.

Следующее место в «Маскараде»:

«Ты?—Бесхарактерный, б е з н р а в с т в е н н ы й, безбожный,
В т е б е о д н о м в е с ь о т р а з и л с я в е к,
В е к н ы н е ш н и й, блестящий, но ничтожный».
(Д. I, сц. II, вых. 2).

представляет собой отзвук следующего места из «Е. Он.»:

«. . . . . два, три романа,
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой
Себялюбивой и сухой...» (Гл. 7-я, XXII-я стр.)

Воспоминания Казарина о былой жизни представляют собой как бы конспект I-й главы «Е. Онегина» (строфы IX—XXVIII):

«Вот было время! Утром отдых, нега,
Воспоминания приятного ночлега...
Потом обед, вино, Рауля честь,
В граненых кубках пенится и блещет;
Беседа шумная, острот не перечесть,
Потом в театр... душа трепещет
При мысли, как с тобой вдвоем из-за кулис
Выманивали мы танцовщиц и актрис...
Вот пьеса кончилась и мы летим стрелой
К приятелю... Взошли... игра уж в самой силе...»
(Д. II, сц. II, вых. 5).

Отметим соответствующие «вехи» у Пушкина:

«И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя...» (Гл. 1-я, XXXVI стр.)

«Онегин едет на бульвар
И там гуляет на просторе,
Пока не дремлющий брегет
Не прозвонит ему обед...» (Гл. 1-я, XV стр.)

«К Talon помчался...
Вошел и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток!..
Еще бокалов жажда просит
Залить горячий жир котлет»... (XVI стр.)

«Театра злой законодатель,
Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис
Почетный гражданин кулис,
Онегин полетел к театру...» (XVII стр.)

«Мы лучше поспешим на бал,
Куда стремглав в ямской карете
Уж мой Онегин поскакал... (XXVII стр.)
Вошел. Полна народу зала...» (XXVIII стр.)

Следующее место заимствовано из ответа Онегина на письмо Татьяны:

«Мне-ль быть супругом и отцом семейства?
(1269 ст. а. и.)

у Пушкина:

Когда-б мне быть отцом, супругом...»
(Гл. IV, XIII стр.)

и дальше—у Лермонтова:

«Кто-б думать мог, что этот цвет
прекрасный
Сомнет минутная гроза...»
(2347—2348 ст. а. и.)

у Пушкина:

«Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре...» (Гл. 6-я, XXXI стр.)

у Лермонтова:

«Вот все, на чем вертится свет!» (1826 ст. а. и.)

у Пушкина:

«И вот на чем вертится мир!» (Гл. 6, стр. XI).

Этим и ограничивается восполнение вышеуказанного пробела у Б. В. Неймана.

Обобщая исследование об источниках «Маскарада», выделим только самое существенное.

Эта драма Лермонтова имеет большое соприкосновение с жизнью великосветского общества того времени (карточная игра, маскарады, интриги, сплетни и т. д.) и с этой стороны она до некоторой степени и сатира на это же общество. Эта драма не представляет собой со стороны сюжета какое-то экстраординарное явление, но имеет сюжетно родственное окружение, в котором она бесспорно занимает одно из первых мест.

Маскарадная интрига с браслетом заимствована из повести А. Марлинского «Испытание».

Сцена с письмом, кончая сценой отравления, заимствована из трагедии Шиллера «Коварство и любовь»; необходимо заметить, что это одно из наиболее рельефных заимствований.

Характеристика Шприха вместе со сценами, содержащими в себе светские сплетни, взята из комедии Грибоедова «Горе от ума».

Та же комедия «Горе от ума» и роман Пушкина «Евгений Онегин» оставили в пьесе Лермонтова следы текстуальных влияний. И в этой группе писателей, оказавших влияние на Лермонтова-драматурга, первое место,—как и в предыдущих драмах,—принадлежит Шиллеру, этому лучшему учителю из учителей нашего поэта в сфере драмы.

ГЛАВА VIII.

ДРАМАТУРГИЯ ЛЕРМОНТОВА.

Под понятием «драматургия» обычно кроется синтез всех элементов театра: постановки, актерской игры, рассмотрение пьесы под углом требований театра и т. д. Такое всестороннее рассмотрение драм Лермонтова не входит в задачу нашего историко-литературного исследования, в котором мы ограничимся главным образом изучением архитектоники драм Лермонтова, ставя иногда последнюю в зависимость от тех произведений, которые послужили драматическими образцами для нашего поэта.

Уже выяснено в предыдущих главах при помощи сравнительно-исторического метода, что главным учителем в драме для Лермонтова был Шиллер, с которым поэт познакомился не только путем чтения, но и путем театрального восприятия. Естественно, что сюжетно-эпизодическое влияние Шиллера может быть расширено до влияния драматургического; это положение возможно распространить и на других авторов, оказавших влияние на драматическое творчество Лермонтова.

Приемы изучения архитектоники пьес Лермонтова значительно отличаются от приемов изучения архитектоники литературного произведения вообще, поскольку драма предназначена для сцены, с которой она передается всеми

средствами сценического искусства, в то время как литературному произведению свойственен один процесс восприятия — чтение; именно в этом положении и заключается коренное различие драмы от литературного произведения вообще, и совершенно справедливо говорит по этому поводу немецкий ученый R. Hessen, что «драма принадлежит к изобразительным искусствам» [215]).

Задачей драматического искусства всегда будет изображение страсти в движении, ведущей к поступку, на что еще давно указывал Freytag (Die Technik des Dramas. 16—23 стр.), поэтому-то интерес зрителя сосредоточивается в драме не на изображении характеров, а на построении действия, которое является «альфой и омегой» драматического искусства.

С этой точки зрения и произведем исследование драматургических приемов Лермонтова—насколько позволит об'ем небольшой главы.

Наше исследование начнем по хронологическому принципу с трагедии «Испанцы».

Вся фабула этой трагедии укладывается в пять действий.

Характерным признаком этого деления служит динамический телеологизм, распределяющий весь процесс драматической борьбы на отдельные логически закономерные этапы, которые возможно назвать динамическими эпизодами. В отношении процесса драматической борьбы эти действия—эпизоды расположены у Лермонтова следующим

---

[215]) Р. Гессен, Технические приемы драмы. (Перевод Сладкопевцева и Немвродова). Стр. 9.

образом: I-й динамический эпизод—это пролог к пьесе, информирующий зрителя; II-й—заключает в себе завязку и план действий врага героя патера Соррини; здесь же мнимая развязка: выключение героя из борьбы (ранение Фернандо); III-й динамический эпизод представляет собой замедление борьбы: раненый Фернандо поправляется; IV-й динамич. эпизод заключает в себе maximum драматической борьбы; первая часть его мнимое завершение плана врага героя; Эмилия похищена и находится в «плену» у патера Соррини; во второй части прерванная драматическая борьба возобновляется с появлением Неизвестного; завершается эта борьба катастрофой героини: Фернандо закалывает Эмилию.

Таким образом об'ект драматической борьбы выключен, а поэтому и самая борьба по существу окончена, остается лишь ее осадок: взаимная ненависть враждующих сторон, в плоскости которой и продолжается борьба. V-й динамич. эпизод содержит в себе катастрофу героя и развязку драматической борьбы: Фернандо попадает в руки инквизиции и таким образом выключается из борьбы, развязка не завершена, так как трагедия не имеет конца.

Каждый такой динамический эпизод делится у Лермонтова на сцены, характерным признаком и основным принципом которых служит локальность, что свидетельствуется отсутствием процессуального телеологизма в делении эпизодов на сцены; принцип локальности в сценах об'ясняется зрительно-эмоциональными восприятиями, — требование театрального порядка (смена декораций), так, например, первое действие—эпизод делится на две сцены: 1-я сцена—комната Алгареца, 2-я—сад ночью, второе действие—эпизод

имеет также две сцены: 1-я сцена—дом патера Соррини, 2-я—комната Моисея и т. д.

Такова общая и главным образом внешняя архитектоника трагедии «Испанцы». Присмотримся несколько к ее внутреннему содержанию.

Весь первый динамический эпизод (1-е д.) представляет собой экспозицию пьесы. В экспозиции автор информирует зрителя и показывает ему настоящее положение вещей, которое до известной степени и предрешает будущий план действий. Необходимо заметить, что в этой части автор совершенно свободен в комбинациях расположения частей информации и именно здесь обнаруживаются его драматургические способности.

Экспозиция «Испанцев» начинается ex abrupto—с проявления страсти, владеющей Фернандо: он, бедняк, безумно любит дочь богатого Альвареца Эмилию и имеет намерение жениться на ней.

Такое прямое указание на страсть героя быстро создает единое действие драмы.

В экспозиции Лермонтов указывает на отношение к этой страсти героя, окружающих его действующих лиц,—героиня (Эмилия) любит Фернандо:

„Люблю его нежней всего на свете!"

Мачеха запрещает ей даже говорить с ним, потому что

„Несчастливы супружества, когда
Муж и жена неравны состоянием".

Альварец, отец Эмилии, называет Фернандо безумцем и говорит ему:

„ ... мысль одна, мой милый, быть мне зятем,
Должна казаться смертною обидой".

Патер Соррини сгущает враждебную атмосферу вокруг героя.

Косвенные приемы борьбы здесь уже намечены: Мачеха и патер Соррини увещают Эмилию, как об'ект драматической борьбы (прием ослабления); введен прием психологизации вещи (портреты предков Альвареца), где в совокупности с приемом узнавания (Фернандо приемыш-сирота) возникает аффектированное состояние у действующих лиц: Фернандо поражается (указание ремарки), от удивления он переходит к гневу и грозит шпагой Альварецу,—последний проявляет в этой сцене maximum гордости, а затем впадает в гнев, выгоняет Фернандо из своего дома и клянется в том, что он кроваво отомстит ему за посягательство на Эмилию.

Последующая сцена свидания Фернандо с Эмилией имеет результативное значение: она указывает на бесплодность этой предварительной «бескровной» борьбы и ставит требование борьбы настоящей.

Таким образом в экспозиции враждебные стороны определились: с одной стороны, Альварец, Донна Мария и патер Соррини, с другой—Фернандо и Эмилия; об'ект борьбы Эмилия.

Таково настоящее положение вещей,—логический выход из них—борьба, требование которой и ставится экспозицией трагедии, но определенного плана борьбы еще нет, он впереди.

В таком построении экспозиции Лермонтов неизменно следует за своим учителем в драме Шиллером, у которого

такая же экспозиция ex abrupto с единым действием, то-есть с указанием страсти или вины героя, которая зажигает драматическую борьбу, имеется в трагедиях «Дон-Карлос» и «Разбойники» *), то-есть в тех трагедиях, которые оказали сильное влияние на создание «Испанцев».

Завязка у Лермонтова находится во втором действии—эпизоде (стихи 709—755 ак. изд.); она алогична: казалось-бы, в борьбе с Фернандо главное участие должно принадлежать Альварецу, как лицу, непосредственно заинтересованному в благополучном исходе этой борьбы, но этого не случается,—из толпы врагов Фернандо выдвигается парадоксальный на первый взгляд герой — патер Соррини, у которого также ex abrupto обнаруживается страсть к Эмилии. Таким образом Альварец отодвигается, как логически главный враг Фернандо, и на его место выдвигается парадоксальный герой патер Соррини.

Изменяется основная линия драматической борьбы, а вместе с тем изменяется и судьба героя; такое положение вещей в драматургии обычно называют перипетией.

Такой прием, допустивший алогизм в завязке, назовем условно приемом подмены героя.

При условном допущении в борьбу патера Соррини, как параллельного врага героя, естественно возникла бы и параллельная линия драматической борьбы, но приемом подмены героя эта параллельная борьба изменяется в основную. Перемена линий драматической борьбы является полной неожиданностью для героя.

*) Карлос любит мачеху, Карл Моор ложно обвинен перед отцом своим братом Францем.

В завязке иногда набрасывается план действий борьбы и в этом отношении необходимо отметить особенную четкость того плана борьбы, который набрасывает сам патер Соррини: сначала убить Фернандо, а затем с помощью Донны Марии похитить дочку, подговорив на это дело бродяг.

В дальнейшем развитии действия употребляются психологические приемы: мнимости, притворства, двусмысленности (Соррини притворяется, хитрит, интригует).

Действие беспрерывно нарастает. Первая часть плана Соррини, приведенная в исполнение испанскими бродягами (не убийство, а тяжкое ранение Фернандо), создает мнимую развязку. Но герой лишь на время выключен из борьбы; происходит замедление, временное затишье начатой борьбы.

В этом замедлении создается побочная линия борьбы, которая пересекается в герое: Ноэми полюбила Фернандо и борется за свое чувство к нему, но последний нейтрален, он не принимает ни борьбы, ни мира, так как ведет борьбу по основной линии за Эмилию.

Замедление имеет у Лермонтова большое значение: герой обнаруживает истинного врага, благодаря случайной разведке Моисея (прием распознания по Аристотелю), что в свою очередь является неожиданностью для его врага (патера Соррини).

В это же время тем же приемом распознания создается перипетия в побочной линии борьбы: Моисей узнает от раввина, что Фернандо его сын; этой вестью парализуется страсть героини (Ноэми) и самая линия побочной борьбы исчезает, но вместо нее возникает другая, направленная уже против

врагов героя: Моисей и Ноэми борятся за Фернандо (сына и брата) против Соррини, это дает возможность побочной линии влиться в основное русло борьбы и тем усилить ее.

Драматическая борьба по основной линии возобновляется нападением героя (Неизвестный у Соррини), становится открытой и решающей, достигнув maximum'а напряжения. В этом открытом бою совершается катастрофа героини: Фернандо закалывает Эмилию; борьба вследствие гибели об'екта оканчивается вничью, но продолжается враждебными сторонами по инерции ненависти. В этой части Лермонтов пользуется приемом соединения сил в решительный момент: Патер Соррини мобилизует свои силы и привлекает к борьбе против Фернандо Доминиканца, Альвареца и служителей инквизиции с их начальником; результат этого финального этапа борьбы г и б е л ь г е р о я: Фернандо отдается в руки инквизиции, подвергается пыткам и должен быть скоро сожжен на костре.

Борьба по основной линии окончена, но продолжается правда, безрезультатно, по побочной: Моисей умоляет Соррини о пощаде Фернандо, Ноэми ищет и требует брата. Побочная линия, продолжающая основную, быстро обрывается гибелью героини: Ноэми умирает.

Завязка с подменой главного врага, а отсюда и подмены линии борьбы заимствована Лермонтовым у Шиллера; такую завязку мы имеем в трагедиях «Разбойники» и «Коварство и любовь»; главные враги (старик Моор и Президент) здесь также подменены (брат Франц и Гофмаршал), отсюда изменены и линии борьбы: параллельная на основную; об'ектом борьбы (в «Разбойниках» частично,

в «Коварстве и любовь» полностью) является героиня (Амалия и Луиза).

Катастрофа героя также Шиллеровская: Дон-Карлос за любовь к мачехе отдается, подобно Фернандо, в руки инквизиции.

Катастрофа героини построена по Лессингу, у которого в финале трагедии «Эмилия Галотти» Одоардо закалывает Эмилию и тем прекращает драматическую борьбу.

Принцип сосредоточения сил в решительный момент типично Шиллеровский, что возможно принять аксиомально.

Следует отметить еще один Шиллеровский прием замедления драматической борьбы—это прием лирического замедления, имеющий импрессионистическую целесообразность, суть которого заключается в том, что одно из действующих лиц прерывает ход др. драматической борьбы пением, что создает соответственно последнему настроение: у Шиллера особенно широко использован он в «Разбойниках» где поют Амалия, Карл Моор и сами разбойники, создавая особое настроение, влияющее до некоторой степени на дальнейший ход борьбы. Лермонтов пользуется этим приемом в двух случаях: I-й—неизвестный певец поет балладу испанским бродягам перед отправлением их на убийство Фернандо; основной мотив баллады—убийство монахами сарацина и, правда, неясное осуждение этого убийства. На этот мотив баллады бродяги подают оправдательную реплику:

«Нам бог простит... ведь надо людям жить...

II-й случай пользования этим приемом введение «Еврейской мелодии» во II-ю сцену третьего действия-эпизода; эту печальную песню об изгнании поют слуги Моисея.

На эту песню также подает реплику Фернандо:

„Какой печальный голос! Эти люди
Поют о родине далеко от нее,
А я в моем отечестве не знаю,
Что значит это сладкое названье... ".

Вся эта сцена до конца проникнута грустью, навеянной печальными аккордами «Еврейской мелодии».

Такова в общих чертах драматургическая ткань трагедии «Испанцы».

Скажем еще несколько общих фраз о стиле этой трагедии, говорим общих, потому, что этот вопрос требует особого исследования, которое также весьма отличается от исследования стиля литературного произведения вообще.

Драматический стиль «Испанцев» со стороны характера лица почти безразличен; наиболее ярок с этой стороны стиль речей Соррини, в других случаях это просто стиль самого автора, поднятый до пафоса, который и является главнейшим элементом среди других; но и здесь нельзя не заметить Шиллеровской риторики, столь свойственный драматургии эпохи «Бури и Натиска».

В пятой главе уже был отмечен автобиографический характер драм „Menschen und Leidenschaften", «Странный человек» и «Два брата»; в следующей (VI-й) главе были отмечены литературные влияния на эти драмы, причем было оговорено, что эти влияния эпизодичны. Среди авторов литературных источников этих драм первое место принадлежит опять Шиллеру, влияние которого все же эпизодично, так как основой содержания драм служит личная жизнь поэта-драматурга.

Основываясь на последнем, возможно заранее предрешить вопрос качественного порядка и выдвинуть гипотезу о «книжности» указанных драм, ссылаясь главным образом на то, что эти драмы представляют собой драматизованное констатирование лично пережитого; поэт передал здесь то, что его глубоко волновало и интересовало; но, вспоминая слова Hessen'a: «не то, что интересует лично нас, годится для драматической обработки, а то, что интересно и другим, совершенно посторонним людям» [216]). Этим правилом Лермонтов пренебрег, а поэтому и дал только «книжные драмы» за исключением драмы «Два брата», да и то с большим грузом «книжности».

Одним из слабых мест автобиографических драм следует считать слабое развитие действия, отсутствие динамики вообще, небоеспособность героев, одинаковость построения диспозиции персонажей и конфликтов, ориентацию на эмоциональность, отсутствие органической связи между диалогом и действием и вытекающей отсюда сценической нецелесообразностью.

Но в оправдание нашего поэта-драматурга можно выдвинуть очень сильный аргумент: эти драмы Лермонтов для сцены не писал, чего нельзя сказать, например, про «Маскарад», — это лишь следы увлечения театром, Шиллером и драматической формой вообще. Этот аргумент отводит в сторону строгость требований к автобиографическим драмам, исследование которых должно свестись к указанию пути, по которому он пришел к созданию «Маскарада», — с другой стороны, к констатированию эво-

[216]) Гессен, Технические приемы драмы. Стр. 22.

люции драматургического творчества Лермонтова вообще. Ограниченность требований создает и ограниченность об'ема исследования, которое мы сведем к указанию общих приемов, повторности, новизны и целесообразности их Рассмотрение драм произведем опять по принципу хронологизации.

Драма „Menschen und Leidenschaften" имеет длительную экспозицию, занимающую I-е действие-эпизод и часть второго; настоящее положение вещей, касающееся героя, излагается устами Дарьи (явл. I-е) и самого героя—Юрия Волина (явл. V-е); здесь уже намечены и две линии драматической борьбы: основная—об'ект—сам герой, борющиеся стороны—отец и бабушка героя, параллельная—об'ект—героиня (Любовь), борющиеся стороны: герой и второстепенный персонаж—дядя героя, Василий Михалыч.

Второе действие-эпизод заключает в себе завязку, которая носит форму первой стычки между враждебными сторонами (Николай Михалыч и Марфа Ивановна спорят о дальнейшем образовании Юрия). Здесь имеет место и развитие действия по параллельной линии.

В третьем действии-эпизоде наблюдается динамическое повышение борьбы через интригу врага по параллельной линии (Василия Михалыча); этой интригой создается смычка параллельной линии борьбы с основной.

Четвертое действие—эпизод содержит в себе кульминационный пункт борьбы по параллельной линии (ссора с Заруцким и бурное об'яснение Юрия с Любовью).

В пятом действии-эпизоде содержится катастрофа героя (отцовское проклятие), переламывающая борьбу и нарушающую планы сторон, и развязка (самоотравление героя).

По поводу структуры отдельных частей заметим следующее: в экспозиции и завязке не намечено плана борьбы и вытекающих из него решений; сама завязка имеет характер диалогического столкновения (агон); об'ектом драматической борьбы является сам герой, что делает его пассивным и значительно ослабляет основную линию борьбы; с другой стороны, перенесение центрального интереса героя в параллельную линию борьбы лишает пьесу единого действия, — а где нет последнего, там по существу нет и настоящей драматической борьбы.

Отметим пользование приемом лирического замедления (I д. явл. IV-е, пение романса Заруцким и 2 д. явл. IV-е — «песня русская со свирелью).

Монологи Юрия обильно насыщены Шиллеровской риторикой.

Следующая драма «Странный человек» во многом, как уже выяснено выше, повторяет предыдущую; это повторение совпадает и с повторением драматургических частей, а поэтому ограничимся здесь только перечислением особенностей построения в сравнении с предыдущей драмой. Такой первой очевидной особенностью будет внешняя необычная архитектоника драмы: вся она разделена на ряд сцен, представляющих собой драматизованный дневник; принцип деления локально-хронологический. Всех сцен тринадцать. Драме предшествует пролог автора, предопределяющий бытовой характер драмы. Тринадцатая сцена названа автором эпилогом, содержащим в себе развязку в информации (письмо о смерти Владимира Арбенина). Катастрофа героя здесь также представлена в виде информации: третий слуга рассказывает первому и второму о

проклятии отцом сына, чем значительно разряжается кульминационный пункт драматической борьбы.

Наряду с основной линией борьбы здесь так же, как и в предыдущей драме, имеется параллельная; в последней автор пользуется Грибоедовским приемом «скопления сил» в борьбе против героя; в этом «скоплении сил» большую роль играет коллектив, нарицательное имя которому «свет»; под давлением «света» противодействует герою об'ект борьбы по этой линии (Наташа), что и предрешает катастрофу. Драма так же, как и предыдущая, насыщена Шиллеровской риторикой.

Лирический прием замедления использован здесь в большей степени, чем в предыдущей драме (сц. IV-я). Единого действия нет, что наиболее прочно прикрепляет к драме ярлык—«книжная драма».

Последняя из автобиографических драм—«Два брата» отличается от предыдущих внешним архитектоническим лаконизмом: она состоит из пяти действий-эпизодов, имеющих по одной сцене, кроме последнего, локально разделенного на две сцены.

Части архитектоники драмы расположены следующим образом: экспозиция, отличающаяся большой четкостью дифференциации действующих лиц, занимает первое действие-эпизод; завязка—во втором; здесь же завязка параллельной линии борьбы и подмена логически главного врага (князя) парадоксальным (брат Александр), как в «Испанцах»; третье действие—эпизод—подготовка героя к борьбе; четвертое — maximum напряжения драматической борьбы,— катастрофа с перебоем действий героя, совершенным тайным врагом, развязка в пятом действии с выключением

из борьбы героини (Вера уезжает) и героя (обморок с Юрием).

Эта драма выгодно отличается от предыдущих тем, что имеет героя, охваченного страстью, побуждающей его на борьбу, в которой принимают участие все персонажи драмы, что и создает единое действие, единый центр драматической борьбы. Подмена главного врага (князя) изменяет несколько и основную линию борьбы. Приемом распознания Лермонтов пользуется в момент высшего напряжения борьбы, как и Шиллер («Разбойники» и «Мессинская невеста»). Катастрофа и развязка не завершены: первая создается неожиданным появлением тайного врага, подневольным отрицательным отношением героини и ее исчезновением; вторая представляет собой только временное выключение героя из борьбы (обморок Юрия), так как по существу действия его такой своеобразной катастрофой не парализованы и при условии неисключения героини из борьбы, самая борьба еще естественно бы продолжалась.

Во всяком случае эта драма обладает свойствами сценичности, и театра, по нашему мнению, вполне достойна.

Таков общий обзор автобиографических драм Лермонтова; несмотря на свою общность, он все же позволяет сделать некоторые выводы: в этих драмах, как и в предшествующей им трагедии «Испанцы», Лермонтов идет вслед за Шиллером, здесь он пользуется его главнейшими драматургическими приемами, так, например, он повторяет прием подмены главного врага с вытекающим отсюда изменением линии основной борьбы («Два брата»), пользуется приемом лирического замедления; во внешней архитектонике, подобно Шиллеру, ищет новых форм, любит созда-

вать рядом с основной параллельную линию борьбы; словесная ткань драм заполнена Шиллеровской риторикой.

Перейдем к рассмотрению архитектоники последней драмы Лермонтова—«Маскарад».

Миф (по Аристотелю — фабула, сюжет) этой драмы укладывается в четыре действия-эпизода, которые разбиваются по принципу локальности на сцены, — последние делятся на ряд явлений (приход и уход действующих лиц); деления эти обусловливаются в большей части требованиями театрального порядка.

Части мифа распределены в этом делении следующим образом: экспозиция занимает часть I-го действия-эпизода; она имеет характер полной экспозиции, т.-е. здесь даны положения обстоятельств и характеры; такая форма экспозиции обычна для Шекспира и Шиллера. Завязка находится в седьмом выходе (сц. II-я), но ее узел завязывается окончательно лишь в третьем выходе III-й сцены (I-го действия эпизода).

План решений слагается у героя не сразу, а последовательно, параллельно с установлением вины героини. Нагнетание действия происходит во втором действии-эпизоде; здесь же в форме контр-действия возникает наряду с основной — параллельная линия драматической борьбы (любовь с препятствиями князя Звездича к Нине).

План решений героя окончательно слагается в 3-м действии-эпизоде, где и получает свое завершение; здесь же и катастрофа, в которой героиня выключается из борьбы.

В четвертом действии-эпизоде резкое обозначение перелома драматической борьбы, действие быстро идет к развязке, которая и завершается сумасшествием героя. Такова

общая архитектоника драмы «Маскарад»; обратимся к частностям.

Миф «Маскарада», вследствие его близости к жизни современного ему общества, обладает большой актуалитетностью (термин Hessen'a), которая свойственна и произведениям Коцебу, Шаховского, Шиллера, Марлинского, Пушкина и Грибоедова, т.-е. тех писателей, которые оказали влияние на создание мозаики мифа «Маскарада». Здесь же оговоримся, что достоинство и ценность художественного произведения заключаются, конечно, не в новости сюжета, а в его обработке со стороны формы.

Экспозиция обладает большой четкостью: характеристики персонажей намечены лаконично и рельефно, положения обстоятельств даны в достаточной мере для мотивировки развития действия.

Психологического разрыва между характерами и действием (поступками д. лиц) нет,—второе вытекает из первых, что особенно ярко иллюстрируется характерами и поступками Арбенина и Шприха. В экспозиции «Маскарада» есть и некоторая особенность, выходящая из круга задач экспозиции—как таковой и лишенная к тому же мотивировки; особенность эта заключается в необоснованном предрешении исхода драматической борьбы, который пророчески звучит в устах Неизвестного:

„Прощайте же, но берегитесь:
Несчастье с вами будет в эту ночь".

Узел драматической борьбы завязывается с того момента, когда князь Звездич показывает Арбенину браслет, как трофей маскарадной интриги; но этот узел, как было

указано выше, завязывается не сразу, чем об'ясняется и отсутствие плана решений у героя. Фактически завязка находится в третьем выходе 3-й сцены (1-е д.), когда Нина возвращается из маскарада и Арбенин, целуя ее руку, замечает отсутствие браслета, бледнеет, спрашивает об этом Нину и получает ответ, что браслет потерян,—приказывает слуге обшарить всю карету, а Нине замечает:

„О чести, о счастии моем тут речь идет".

Первоначальное сомнение реализуется и подкрепляется дополнительным сведением слуги, что Нина была в маскараде (прием распознания). Здесь и приходится констатировать перелом в судьбе героя, что обычно называют перипетией. Таким образом устанавливается вина героини и начинается драматическая борьба; план решений героя прост и гармонирует с жесткостью его характера:

„Все, что осталось мне от жизни, это ты,
Но если я обманут... если я обманут...
Тогда не ожидай прощенья:
Закона я на месть свою не призову,
Но сам без слез и сожаленья
Две наши жизни разорву!".

Но этот план будет еще детализирован в третьем действии. Такой прием разделения завязки и плана решений назовем условно приемом дробления, цель которого затормозить действие, заинтриговать зрителя; такой телеологизм драматургического приема осуществляет закон Липпса — закон психической запруды.

В завязке Лермонтов воспользовался опять Шиллеровским приемом психологизации вещи; так как

браслет, действительно, сыграл роль психологического раздражителя и был и будет источником эмоционального возбуждения,—последнее возможно конкретизировать: центром дальнейшего действия служит именно браслет, который порождает страсти,—у Арбенина ревность, у князя Звездича любовь к Нине; эти страсти и направляют борьбу по двум линиям — основной и параллельной; препятствиями служат сомнения героев обеих линий борьбы: у Арбенина неуверенность в вине Нины:

„Вся ясно ревности, а доказательств нет!
Боюсь ошибки, а терпеть нет силы...".

У кн. Звездича неуверенность в сочувствии Нины. Интригу вокруг браслета создает баронесса Штраль, в руках которой по существу и находится ключ к разрешению борьбы; в драме она играет роль мистификаторши; прием введения такой фигуры для создания интриги типично Шиллеровский (принцесса Эболи в «Дон-Карлосе», Вурм и Гофмаршал в «Коварство и любовь», Франц в «Разбойниках» и т. д.). Интрига мотивирована также по-Шиллеровски: она есть следствие страсти: баронесса Штраль, подобно принцессе Эболи, любит героя; в обоих случаях авторы в интриге пользуются приемом вещи (у Шиллера письмо у Лермонтова браслет). Приемом распознания растет интрига: Звездич через Штраль узнает о принадлежности браслета Нине; вследствие безответности последней он мстит ей, сплетничая о маскарадной интриге с ее участием. баронессе Штраль, последняя сообщает все это всезнающему Шприху, который и распространяет ее всюду, и таким образом создается легенда о браслете, в которой замешана

Нина Арбенина (об'ект борьбы по обеим линиям). Эта легенда спасает истинную виновницу интриги, баронессу Штраль: «Теперь я спасена—полезный мне урок»,—говорит она.

План решений героя тормозится препятствиями в форме сомнений,—создается тупик, из которого Лермонтов выходит по-Шиллеровски: он пользуется вторично приемом психологизации вещи, в связи с приемом распознания, т.-е. так, как и Шиллер в «Коварство и любовь» (письмо Гофмаршала к Луизе); такой вещью у Лермонтова служит записка кн. Звездича к Нине; у обоих авторов «вещь» попадает в руки героя и вскрывает истинного врага-соперника, а также окончательно устанавливает вину героини;» далее до конца драмы Лермонтов архитектонически следует неуклонно за Шиллером (канга «Коварство и любовь»). Действие нагнетается. Лермонтов пользуется, как и в «Испанцах», приемом мнимой развязки (прием Шиллеровский): у кн. Звездича Арбенин неожиданно встречает баронессу Штраль, которая пытается развязать интригу (признание о находке браслета и письме), но этому мешает повышенная эмоциональность героя. Борьба с врагом-соперником достигает maximum'а напряжения; оканчивается она победой героя и перерывом параллельной линии борьбы; в добивании героя по этой линии (кн. Звездича) Лермонтов пользуется Грибоедовским приемом скопления сил (презрение «света» к оскорбленному Арбениным кн. Звездичу).

Скопленные силы (свет) действуют и против самого героя, о чем и говорит последний: «Намеки колкие со всех сторон преследуют меня». Установленная вина героини

ускоряет действие драмы и приближает его к катастрофе. Герой деталирует план своих решений: «она (Нина) умрет...» форма казни—отравление (все в точности по Шиллеру).

В этот роковой момент кануна катастрофы Лермонтов пользуется опять Шиллеровским приемом лирического замедления; телеологизм этого приема создание определенного настроения (импрессионизм): Нина перед отравлением поет грустный романс—«Когда печаль слезой невольной...». Настроение грусти передается и ей самой, она полна злыми предчувствиями:

«Мне что-то грустно, скучно,
Конечно, ждет меня беда».

Предчувствия не обманывают героиню, к а т а с т р о ф а с о в е р ш а е т с я: герой осуществляет свой план решений полностью,—он отравляет героиню и та умирает (прием физического истребления).

В расшифровании легенды о браслете Лермонтов, как и в создании завязки и плана решений, пользуется приемом дробления; это расшифрование делится на три этапа: первый находится в мнимой развязке, второй в предсмертном признании героини своей невиновности, третий в действительной развязке, о нем речь впереди. Второй этап расшифрования легенды о браслете («Браслет мой князь нашел... Я умираю, но невинна...») имеет большое значение в мотивации развязки драмы.

В действии наблюдается сильнейший перелом. Следствием неудовлетворительно разрешенного в моральном отношении внешнего конфликта является конфликт внутренний: перед героем опять встал вопрос о вине героини,—

се предсмертное сознание в противоположном опять создает тупик; опять нужны внешние обстоятельства, чтобы его устранить, что Лермонтов и делает, пользуясь комбинацией ряди приемов, цель которых разрешить создавшийся внутренний конфликт, вся суть которого в вопросе: виновна ли героиня?

В драматургическом разрешении этого вопроса Лермонтов пользуется в развязке, подобно Шекспиру («Отелло») и Шиллеру («Коварство и любовь»), синтетическим приемом скопления сил (Казарин, кн. Звездич, Неизвестный, Штраль, участие которой выражается письмом, и другие).

Наряду с этим приемом—он пользуется приемом распознания с телеологическим намерением установления невиновности героини и констатирования необоснованного преступления героя, для чего он опять вводит фигуру Неизвестного; причем это вторичное введение фигуры прорицателя лишено всякой мотивировки и может быть рассматриваемо только как символ Рока (отзвуки античной драмы).

Тем же приемом распознания окончательно обнажается легенда о браслете, проходя третий этап своего деления: расшифровывает легенду враг героя—кн. Звездич. Но за вычетом всех уже вскрытых пружин действия в разнице остается еще одна, весьма важная, которую возможно назвать первопричиной драматической борьбы—это интрига баронессы Штраль, хотя в общих чертах она уже изложена кн. Звездичем. Для обнажения этой первопричины драматической борьбы Лермонтов третий раз пользуется приемом вещи: кн. Звездич подает Арбенину письмо от интригантки-мистификаторши баронессы Штраль:

«И баронесса этим вот письмом
Вам открывается во всем».

— говорит он Арбенину. «Вещь», как психологический раздражитель, повышает эмоциональное возбуждение героя до аффекта:

Арбенин (бросается на них).—Я задушу вас палачи!

Внутренний конфликт разрешен: невиновность героини и абсурдность преступления осознаны самим героем, наступает трагическая развязка: сумасшествие героя, которое является здесь вполне мотивированным, как конечная психологическая граница аффекта.

Заключим наше краткое рассмотрение «Маскарада» еще несколькими общими замечаниями. Диспозиция персонажей этой драмы обладает большой спаянностью, эпизодические лица намечены эскизно и введены лишь для создания требуемого ходом действия фона.

Риторика Шиллера здесь весьма ослаблена влиянием Грибоедовского стиля, хотя реплики носят характер Шиллеровских антитез,—которыми особенно богата речь Арбенина: «взглянуть—не человек, а с чертом не похож» или — «портрет хорош, — оригинал-то скверен!», или — «жизнь—вечность, смерть—лишь миг» или—«тебя любить? за то-ль, что целый ад мне в грудь ты бросила? О нет! Я рад, я рад твоим страданьям» и т. д. Рассмотрение архитектоники «Маскарада» заставляет нас признать, что эта драма обладает в большей степени единым действием в сопоставлении с остальными; этим и обусловлена ее сценичность.

Суммируя все результаты наблюдений над драмами Лермонтова, возможно установить некоторую закономерность его драматургических приемов, условившись понимать под последней повторность единообразных приемов с одинаковыми телеологическими устремлениями. Миф у Лермонтова всегда мозаичен: он сложен из ряда кусков, оторванных из произведений западно-европейских и русских писателей.

В структуре мифа Лермонтов всегда пользуется двумя линиями драматической борьбы: основной и параллельной или боковой. Он любит пользоваться фигурами тайного врага и мистификатора. Большое значение имеет у него прием психологизации вещи, которым он чаще всего пользуется в тупиках («Маскарад»). Для создания искусственного разряда действий Лермонтов пользуется приемом мнимой развязки. Наблюдаются у него и зародыши импрессионизма, выражающиеся в применении приема лирического замедления. Конечно, не может он обойтись без классического приема распознания, который имеет у него широкое применение. Одним из оригинальных приемов является у него прием дробления, обладающий большой сценической динамикой («Маскарад»).

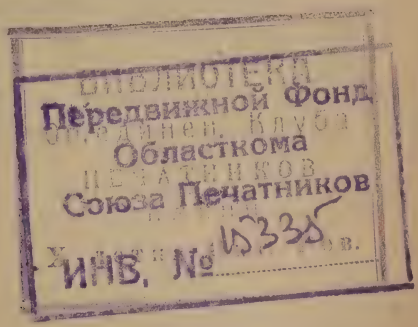
В ходе драматической борьбы и развязке Лермонтов часто пользуется приемом скопления сил; причем развязка у него почти всегда—физическое истребление героя.

В отношении стилистическом Лермонтов идет за Шиллером и Грибоедовым, постепенно освобождаясь от Шиллеровской реторики.

Все его драмы указывают на искание новых внешних форм в то время—как их внутренняя структура отличается

закономерной постоянностью. Лермонтов — как драматург в этих драмах далеко еще не развернул всех своих возможностей, этому помешала так рано и нелепо оборвавшаяся жизнь поэта; драмы эти лишь опыты, правда, уже отмеченные печатью гения; будущие возможности намечаются в «Маскараде» и много они обещают. Уже неоднократно было упоминаемо, что учителем Лермонтова в драме был Шиллер; подведя итоги результатов исследования драм Лермонтова, мы не преувеличим, если скажем, что наш поэт-драматург был вполне достойным учеником великого немецкого драматурга.

1924 г. Сентябрь.



ОГЛАВЛЕНИЕ.

	стр.
I глава. Московский театр начала 30-х годов	5
II глава. Отношения Лермонтова к театру	20
III глава. Социальные мотивы в драмах Лермонтова . .	39
IV глава. Трагедия «Испанцы». (Источники)	76
V глава. Автобиографизм в драмах: «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек» и «Два брата» . . .	126
VI глава: Литературные источники автобиографических драм: «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек» и «Два брата»	165
VII глава. Драма «Маскарад». (Источники)	197
VIII глава. Драматургия Лермонтова	235

мк/70-1201

20-

XV- 3068
20
UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
891.73 L56DIA5 C001
M. IUi. Lermontov kak dramaturg /
3 0112 093382734